unui popor, modul său personal de a gîndi şi acţiona în raport cu problemele sale proprii şi cu problemele umanităţii.

Naţionalul nu se reduce la moştenirea trecutului, la elementele culturale tradiţionale, ci cuprinde suma manifestărilor de originalitate ale naţiunii, formele concrete în care apare şi se dezvoltă permanent conştiinţa de sine a unui popor. Specificul naţional reprezintă în primul rînd un teren fertil al creaţiei originale, un continuu generator de cultură specifică. Este implicată aici ideea nobila că tradiţiile artistice naţionale sînt un dar al istoriei naţionale, o moştenire care trebuie ridicată pe noi culmi şi împrospătată permanent.

Conducerea Partidului Comunist Român şi a statului român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu personal, a subliniat de atîtea ori importanţa deosebită pe care o acordă societatea noastră socialistă valorificării tezaurului de valori spirituale făurite de înaintaşi: *„Am ţinut să aducem omagiul nostru memoriei marelui poet naţional Mihail Eminescu, acela care odată cu opera sa literară a făcut să apară pe bolta culturii româneşti un astru care va străluci în veci de veci, revăr- sîncl lumina şi căldura în sufletele oamenilor, al poporului nostru. Aducem, de asemenea, un omagiu lui Ciprian Porumbescu, George Enescu, care au făcut să răsune melodia duioasă a muzicii româneşti în întreaga ţară şi pe toate continentele lumii, melodie care arată ce suflet minunat are poporul român. N-am putea să nu reamintim memoria lui Nicolae Iorga, istoric şi patriot care prin activitatea sa a adus o contribuţie de seamă la cunoaşterea trecutului poporului nostru. [...] Cinstind memoria lor, preţuim tot ce a fost mai bun în trecutul poporului nostru. Fără acest trecut n-ar exista nici prezentul şi n-am putea făuri nici viitorul. Socialismul, comunismul se bazează pe tot ce omenirea a dat mai bun în toate domeniile de activitate în decursul veacurilor.* “ [15]

Subliniind necesitatea valorificării critice a moştenirii cultural-artistice, Partidul Comunist Român cultivă respectul şi dragostea faţă de tradiţiile înaintate ale poporului român, arată că ele trebuie să fie continuate şi ridicate pe un plan superior în interesul progresului social, al înfloririi naţiunii socialiste :

„Partidul nostru acordă o mare atenţie valori ficiirii t><i diţiilor progresiste ale ştiinţei şi culturii româneşti, lt"/.uiniilin de valori spirituale făurite şi lăsate moştenire de 1naint<i\it chemindu-i pe oamenii de ştiinţă şi cultură să ducă nnu ilr parte aceste cuceriri în condiţiile noi ale orînduirii socialiste, să slujească poporului, idealurilor sale de progres şi pros/u’ ritate[16]

Este explicit formulată aici ideea osmozei necesare ce trebuie să existe între tradiţie şi inovaţie în creaţia artistică din ţara noastră, istoric determinată şi istoriceşte transformabiiă.

Fundamentată pe concepţia potrivit căreia cultivarea tradiţiilor reprezintă o necesitate obiectivă a construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate, politica culturală a partidului şi statului nostru face parte dintr-o concepţie unitară asupra necesităţii înfăptuirii unei noi ordini economice internaţionale, bazată pe egalitate şi demnitate naţională, pe raporturi echitabile între naţiuni; noua ordine internaţională nu poate să funcţioneze ca o realitate, atît timp cît în posibilităţile de viaţă spirituală a popoarelor se manifestă o flagrantă inegalitate. Desigur, nu putem porni în aprecierea artei, — parte componentă a culturii, — de la premisa ca ea este superioară sau inferioară în funcţie de prestigiul economic al unui popor. Nimic nu justifică o astfel de apreciere.

---

[15] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare la întîlnirea cu activul de partid din regiunea Suceava*, 23 mai 1966, în voi. *Literatura fi arta în societatea noastră socialistă,* Editura politică, Bucureşti, 1972, pag. 67—68.

[16] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare la întîlnirea cu activul de partid din regiunea Suceava, loc. cit.*, pag. 66—67.

S-ar zice chiar că istoria artei pledează împotriva acestei idei. Arta Greciei antice a influenţat arta romană în chiar perioada de înflorire şi ascensiune politică şi economică a Imperiului roman.

Geniul creator al poporului nostru s-a manifestat cu vigoare, adesea deschizînd drumuri noi în artă, chiar şi în perioade în care nivelul economic al României antebelice era inferior altor state capitaliste. Dar totodată trebuie să recunoaştem că în epoca contemporană, atît de complex contradictorie, decalajele de ordin economic sînt de natură să influenţeze afirmarea şi circulaţia valorilor spirituale, să determine împrumuturi neorganice care afectează identitatea şi demnitatea naţională a unui popor. Noi înşine am suferit p.desea nedreptatea istoriei şi în această privinţă.

Prestigiul de care se bucură România socialistă mai ales în ultimele două decenii face ca lumea să ia cunoştinţă, tot mai intens, de valorile inestimabile ale culturii şi artei româneşti. Lumea ne descoperă tot mai mult! Ţara noastră practică o politică activă, însumînd şi eforturi materiale, pentru un echitabil schimb internaţional al valorilor culturale şi artistice.

Traducerile de lucrări ştiinţifice şi beletristice, expoziţiile de artă plastică, filmele ce rulează pe marele şi micul ecran şi, desigur, spectacolele cu piese străine sînt doar cîteva din argumentele ce atestă faptul că sîntem receptivi la marile valori spirituale ale celorlalte popoare ; credem că schimbul valorilor culturale şi artistice are repercusiuni în statornicirea unui climat de pace, de respect între naţiuni, de cunoaştere şi apropiere. în acelaşi timp, sîntem convinşi că tezaurul culturii universale se realizează numai prin înflorirea culturilor naţionale.

Universalul se referă la însăşi esenţa creaţiilor culturale în general, la însuşirile lor gnoseologice şi axiologice tipic omeneşti şi implicit umaniste, semnificînd tot ceea ce uneşte şi este comun sau poate deveni bun comun tuturor popoarelor, valoarea sau valorile în care omul se regăseşte pe sine oricînd şi oriunde.

Deci, ajuns la un înalt grad de dezvoltare şi afirmare unanimă, universalul face ca tradiţiile cultural-artistice să se integreze permanent în conştiinţa umanităţii. Universalul cît şi naţionalul sînt rezultatul unui dublu proces istoric : adîn- cirea conştiinţei naţionale în făurirea valorilor de cultură şi universalizarea acestor valori, dezvoltarea elementelor inedite ale specificului naţional prin tot ce a creat mai bun cultura mondială.

Vorbim despre *tradiţie* ca despre o matrice a spiritului unei culturi, referindu-ne nu numai la opera de artă individuală, ci, în aceeaşi măsură, şi la caracteristicile care marchează un moment de evoluţie în istoria literaturii şi artei universale şi naţionale.

Sistemul tradiţiilor artistice concrete nu poate, de asemenea, să fie rupt de sistemul tradiţiilor teoretice, care, că- pătînd substanţă în planul conştiinţei, acţionează nu numai asupra „cîmpului viziunii artistului*', dar şi asupra mijloacelor de investigaţie în realizarea operei de artă.

în ceea ce priveşte *inovaţia,* trebuie spus că, introducînd noi noţiuni referitoare la realitate, construind noi raporturi
cu propriile sale principii interne, imcgrîud uni ....
slcra culturii şi civilizaţiei, arta se primeneşte pci in.iiicni, modificînd structura estetică a viziunii artistice, dindu i n nouă formă.

Introducînd relaţii noi între valorile umane şi o unumiia experienţă social-istorică, inovaţia în artă reprezintă înioi deauna un eveniment în sensul că introduce o ruptură axiologică, chiar dacă numai în unele privinţe, faţă de preceptele trecutului.

Integrarea inovaţiei artistice în civilizaţia umană este, nu de puţine ori, dependentă de tradiţie, de prestigiul recunoaşterii şi perenităţii ei istorice, ceea ce face ca operele de vîrf ale trecutului să devină etaloane de calitate pentru ceea ce se creează nou în cîmpul artei. Este firesc ca valorile reprezentative să se menţină ca modele, faţă de care e raportată *valoarea* operelor nou create, dar se poate vorbi totodată de pericolul osificării sensibilităţii umane şi respingerii implicite a tot ceea ce nu se mulează pe canoanele lor.

Dacă ceea ce este *tradiţional* e mai uşor de identificat şi receptat, avînd apanajul unei consacrări, uneori de lungă durată istorică, lucrurile se complică atunci cînd în cîmpul analizei apare conceptul de *inovaţie în arta.* Pentru foarte mulţi, un limbaj artistic nou rămîne inaccesibil, în timp ce producţiile numite „de consum", difuzate şi serializate în proporţii de masă, sînt acceptate cu uşurinţă şi considerate chiar ca un fel de posibilitate de a reface echilibrul pierdut, rezultat al multiplelor solicitări impuse de complexitatea vieţii sociale.

Vorbind despre conţinuturile care trebuie să facă obiectul activităţii artistice în actuala etapă istorică a ţării noastre, tovarăşul Nicolae Ceauşescu spune : „*Trebuie să dăm filme care să vorbească despre ceea ce a înfăptuit poporul nostru, despre trecutul său glorios, de luptă de peste 2000 de ani. Trebuie să dăm filme care să vorbească despre ce fac constructorii socialismului nostru de azi. Asemenea piese de teatru să dăm,*

asemenea cîntece să dăm şi desigur asemenea poezii, asemenea literatură [...] Nu împiedicăm pe nimeni să scrie în ce fel vrea ; dar noi nu putem însă încuraja şi nu putem promova decît poezia şi literatura, arta care militează pentru principiile socialiste şi comuniste, pentru uma-

riismul revoluţionar, pentru egalitate şi prietenie între oameni şi popoare !“ [17]

Desigur, formele de *modernitate* pe care le îmbracă arta, într-un anumit spaţiu naţional, în anumite condiţii social-isto- rice, apar şi se dezvoltă într-o permanentă osmoză cu fenomenele similare pe plan universal, de aceea, *schimbul de valori* — cu alte cuvinte, dialogul — este necesar, fructuos, şi acceptabil : *„Sîntem pentru schimbul de experienţă, pentru; a lua tot ce e mai bun din aceasta ; dar nu putem să admitem această concepţie care constituie, de fapt, o rămăşiţă a societăţii burgheze pe care am lichidat-o, de a nesocoti creaţia proprie, forţa proprie a poporului şi de a fugi întotdeauna spre alţii. Literatura altora, oricît de bună ar fi, oglindeşte realităţile din ţara respectivă. E bine s-o cunoaştem, dar inspiraţia noastră trebuie să fie poporul, realitatea noastră.“* [18]

Modernitatea ca formă de exprimare a unor noi tendinţe, noi modalităţi de expresie artistică, a unor conţinuturi care se constituie în anumite condiţii de spaţiu şi timp, nu poate fie izolată *„de dezvoltarea conştiinţei de sine a individului şi a maselor într-un cadru naţional determinat [...] Artele nu se dezvoltă în abstract, ci într-un mediu social-mente stabilit.*'[119]

Pe bună dreptate, în acelaşi interviu, Raoul Şorban mai adăuga : *„Una este să fii modern la Paris sau la Tokio şi alta este să fii modern aici, în România... Nu mi se pare util pentru cercetare să judecăm artele româneşti în funcţie de artele de pe un alt meridian, să le căutăm mereu limite,, să deducem din aceste limite un complex de inferioritate.“*

Mulţi teoreticieni consideră că inovaţia în artă, mai mult sau mai puţin curajoasă, are, de cele mai multe ori, semnificaţii greu de descifrat şi un limbaj dificil, pentru cei neiniţiaţi, în timp ce „arta de consum", uşor inteligibilă, cîştigă din ce în ce mai mult teren în forme devenite deja tradiţionale — romanul-foileton, benzile desenate, romanele sau filmele poliţiste, varietăţile muzical-distractive etc.

Avem aici de-a face cu o problemă rău pusă, pentru cii *„opţiunea judecăţii estetice nu are loc între tradiţie şi inovaţie sau antic şi modern, ci între valoare şi nonvaloare, indiferent de ramură, gen sau specie şi fără a ierarhiza între ele formulele, manierele, stilurile*[19]

Fenomenul nerecunoaşterii în epocă a valorii operelor de artă, precum şi acela al atingerii unui mare succes de către produse artistice care ulterior au fost uitate în negura vremurilor nu este nou, el apare de-a lungul întregii istorii a artei. *Inovaţia,* spre deosebire de noutate sau *modernitate* în artă, este sinonimă cu *valoarea,* ea fiind o manieră nouă de a construi şi impune creaţii artistice într-o viziune artistică inedită. Această aserţiune nu exclude posibilitatea ca o operă nouă, modernă, de avangardă să reprezinte o veritabilă inovaţie.

Tot ceea ce este inovaţie este nou, dar trebuie semnalat că reciproca nu este valabilă, adică, nu tot ceea ce este noutate reprezintă o inovaţie. *„Formele sînt nenumărate*

— spune Pierre Francastel — *dar apariţia unei Forme este un eveniment istoric [...] Atitudinea artistului care descoperă o nouă conduită nu stă în relaţie cu a aceluia care, apoi, o repetă şi imită chiar dezvoltînd sistemul*[20]

Noutatea este rezultatul folosirii diferenţiate a mijloacelor de expresie, a tehnicilor şi materialelor, fără să aibă, în mod obligatoriu, efecte asupra destinului estetic al acestora.

Avangarda nu implică neapărat valoarea, ci doar o maniera nouă sau o viziune inedită asupra operelor vechi, contcsiînd formele şi limbajul tradiţional, ceea ce face ca nu de puţine ori să pătrundă cu greu în experienţa artistică a publicului. De multe ori,

---

[17] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare la Congresul al II-lea al Consiliilor populare,* 10—12 septembrie 1980, Bucureşti, Editura Politică, 1980, pag. 48.

[18] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare la Congresul al II-lea al Consiliilor populare, ed. cit.,* pag. 49.

[19] Ion Pascadi, *Destinul contemporan al artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, pag. 37.

[20] Pierre Francastel, *La realite figurative,* Paris, Ed. Gautier, 1965, p. 18.

însă, avangarda ajunge să fie asimilată structurilor tradiţionale, să se încadreze în planul inovaţiei artistice şi să fie integrată civilizaţiei şi culturii.

In ceea ce priveşte *moda artistică,* desemnînd gruparea tendinţelor şi orientărilor estetice în anumite configuraţii, nu de puţine ori ea s-a materializat în opere de certă valoare, moda fiind asimilată astfel structurilor tradiţionale.

Dealtfel, tot ceea ce este nou apare mai întîi ca o modă, ca o distanţare şi relativă autonomie faţă de valorile tradiţionale ; dar, pentru a intra în circuitul culturii, „moda" trebuie să treacă bariera valorilor tradiţionale, să capete prestigiu, să se bucure de preţuirea atît a publicului, cît şi a specialiştilor. Dacă nu îndeplineşte aceste condiţii, opera va fi dată uitării. Or, epoca noastră cunoaşte, mai mult decît oricare alta, o adevărată explozie de experimente în artă» de orientări, curente, tendinţe noi, care nu de puţine ori se fac vinovate de epigonism, mimetism, lipsă de originalitate şi valoare.

Apariţia unui nou stil nu se rezumă doar la modificarea tehnicilor formale. în acest sens este cazul să cităm afirmaţia lui Pierre Francastel, care afirmă că *„tehnica singură este neputincioasă în a explica apariţia unui nou stil, pentru că un nou stil plastic implică apariţia unei noi atitudini a. omului faţă de lume."* [21]

Arta modernă ne-a obişnuit cu un evantai foarte larg de genuri şi mijloace de expresie, între care muzica aleatorie, pictura abstractă, teatrul absurdului sînt foarte răspîndite.

îmi permit, în acest context, o scurtă divagaţie, cu referire la ceea ce cred că a fost, la un moment dat, pe scenele noastre, moda teatrului absurd. Nu mă voi referi la spectacolele montate cu piese de Eugen Ionescu, unul diAtre promotorii genului, ce pot fi considerate adevărate spectacole de referinţă, acte de cultură, relevînd nu numai deschiderea culturii noastre spre valorile universale, ci şi o viziune proprie a creatorului de spectacol român în montarea acestora. Şi aici la faptul că unii cercetători sînt în stare să descopere în opera lui Caragiale stări conflictuale ce-l vor fi inspirat mai tîrziu pe Eugen Ionescu.

Personal, ader însă la cele scrise de B. Elvin atunci cînd, descriind două situaţii, în esenţa lor la fel de aberante» dintr-o schiţă a lui Caragiale şi dintr-o povestire a lui Kafka, porneşte de la concluzia că : „[...] *cel puţin într-un sector al operei, Caragiale are contingenţe cu materialul faptic al literaturii absurde. De aceea nici nu-i de mirare că una din cele mai ispititoare ipoteze pe care i-o oferă Caragiale cititorului său de astăzi este să-i considere printre precursorii literaturii absurdului. Spre o astfel de interpretare ne îndeamnă, de altminteri, Eugen Ionescu, intr-un memorabil portret al celui «mai mare dintre dramaturgii necunoscuţi». Punctul de* i'i' *dere al lui Eugen Ionescu este următorul: Caragiale a descris o lume precis conturată în istorie, o lume situată la întretăierea dititre o prelungită feudalitate balcanică şi începutu rile liberalismului burghez. El este cronicarul unui timp în care noile instituţii sociale, abia încropite, se dezagregau din pricina relei credinţe, a ipocriziei şi imensei prostii a conducătorilor lor. Maşina democratică se stricase înainte chiar de a pittea funcţiona şi noua societate se prăbuşea înainte chiar de a se fi compus. «Ceea ce este deprimant — notează Eugen Ionescu — este că înseşi ideile văzute prin prisma acestui haos se degradează, îşi pierd orice semnificaţie, astfel îneît, în cele din urmă, oameni şi ideologii, totul este compromis, iar toate actele vieţii [...] se scaldă într-o bizară elocvenţă făcută din expresii pe cit de răsunătoare, pe atît de miraculos de improprii şi în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăţie inepuizabilă şi servesc să justifice, în mod nobil, acţiuni incalificabile... Distanţa care separă limbajul, pe cît de obscur pe atît de elevat, de viclenia meschină a personajelor, politeţea lor ceremonioasă şi necinstea lor funciară, adulterele care se amestecă în toate acestea fac ca, în cele din urmă, acest teatru, trecîncl dincolo de naturalism sa devină absurd, fantastic.»* 22

[21] Pierre Francastel, *Peinture et societe,* Paris, GaJlimard, 1956» pag. 65.

22 Eugeni Ionesco, *Notes et Contrenotes,* Ed. Gallirmrd, p. 2C1, 202, 203.

Dar dacă rămîne perfect adevărat că 1. L. Caragiale a înfăţişat o lume a enormului, a incoerenţei, a anomaliei, este greu de pus un semn de egalitate între concepţia sa şi cea a literaturii absurdului.

[...] *Ajungem, aşadar, la concluzia că sentimentul absurdului este determinat şi întreţinut de anomaliile unei anumite realităţi sociale şi istorice pe al căror fond descurajant a şi luat fiinţă, şi că, în acelaşi timp, absurdul acesta reprezintă o perspectivă falsă a istoriei neînţelese. In cadrul literaturii absurdului, imposibilitatea de a accepta monstruosul care a acoperit, la un moment dat, cîmpul vieţii, devine convingerea că viaţa însăşi e absurdă, sentimentul complexităţii feno- menelor se exprimă prin atribuirea unui rol hotărîtor hazardului, printr-o demisiune a cunoaşterii în faţa universului; neputinţa omului de a accepta distrugerea sa se converteşte*

in ideea că existenţa instruieşte omul asupra fragilităţii şi insuficienţei puterilor sale.

Există vreo legătură între concepţiile lui Caragiale şi o astfel de viziune care descoperă statornic lipsa de sens a oricărei acţiuni umane şi Socoate că solitudinea, zădărnicia şi anxietatea sînt coordonatele mereu aceleaşi ale existenţei f Răspunsul este categoric negativ.

Caragiale, care a fost mereu lovit de aspectele absurde ale vieţii sociale, nu a considerat sensul existenţei ilogic. Izvorul principal al situaţiilor aberante, scriitorul I-a văzut în anomaliile de structură ale orînduirii burghezo-moşiereşt'u Nonsensul, dezordinea, haosul se leagă direct, în concepţia sa, de o societate zămislită din trădare şi minciună. El cunoaşte prea bine această lume în care a trăit pentru a nu pune condiţia eroilor săi pe seama unui destin iraţional.

între Caragiale şi literatura absurdului există, fireşte, multe asemănări, rezultate din însăşi natura fenomenelor analizate de scriitorul nostru şi nimeni nu le poate contesta» Ele sînt evidente, tot aşa cum pot fi semnalate anumite similitudini de procedee artistice. Dar există o deosebire esenţială. Caragiale ştie de unde provine anomalia şi analizează consecinţele ei fără a se lăsa terorizat de o misterioasă putere. Privind opera sa din această perspectivă, adică din aceea a. unui scriitor care denunţă absurdul, dar numindn-i cauzele, ea capătă un înţeles nou, iar semnificaţiile creaţiei se dispun într-o viziune a timpului său tulburător de originală, la care participă multe din scrierile sale, dar nu toate şi nu totdeauna.

Cu alte cuvinte, cine vrea să reconstruiască astăzi universul caragialian trebuie să ia act de polemica autorului cu ilogicul, fără a se limita însă la această perspectivă, fiindcă înţelesurile creaţiei sale sînt, aşa cum vom încerca să arătămy mai bogate şi nu pot apărea judecate exclusiv din acest punct de vedere.

Aşa stînd lucrurile, convingerea noastră este că 1. L. Caragiale nu poate fi anexat literaturii absurdului[23]

Eugen Barbu în lucrarea sa O *istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent* (fragmentul publicat în revista „Săptămîna" nr. 530/30 ianuarie 1981) probează, cu argumente inedite, că „în linia Caragiale Ionescu a avut un *strămoş* ilustru în materie di: absurd, tot din România", citînd o piesă intitulată *„Astru sorul“, dramă filozofică într-un act, de lonathan X. Uravus.*

Acţiunea dramei — precizează Eugen Barbu — se petrcccîntr-un ascensor. La ridicarea cortinei, se ridică şi ascensorul, deoarece micul Iosef, care tocmai această sarcină o are şi e îmbrăcat în uniformă de amiral, a apăsat pe buton. înainte de primul etaj, în ascensor răsare soarele.

LEON (un domn gras, cu ochelari, cască) : Iosef, cît e ceasul ?

IOSEF (se uită la ceas) : Douăsprezece noaptea.

LEON (după cîteva clipe de gîndire) : Cum poate să fie acuma douăsprezece noaptea ?

IOSEF (ridică din umeri) : Drept să vă spun, Domnule Leon, nici eu nu sînt prea lămurit.

LEON: Ţi s-a întîmplat vreodată să răsară soarele în miezul nopţii ? IOSEF : Niciodată. Nici măcar la amiazi.

LEON (confidenţial) : Dragă Iosef, mi-e frică !

IOSEF (arătînd, liniştitor, către alte trei persoane, o fată tînără şi doi bărbaţi, cari, de la

---

[23] B. Elvin, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale,* Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură, p. 36—37 ; 39—41.

începutul conversației au adormit pe canapelele ascensorului) : Nu vă temeţi, căci nu sunteţi singur aici.

LEON (calm) : La ce etaj suntem ?

IOSEF : Aproape de al patrulea. Pînă unde mergeţi ?

LEON : Nu ştiu. Nu locuiesc aici.

IOSEF (uimit) : Cum ? Nu locuiţi aici ? Şi n-aţi mai fost aici nici odată ?

LEON : Nu, niciodată : eu sînt englez.

IOSEF (palid) : Atunci, spuneţi-mi, rogu-vă, de unde vă cunosc atît de bine ?

LEON : De unde vrei să ştiu şi asta ?

MASCAVERU (june, înalt şi slab: se trezeşte din somn) : Pff! Pff! Pff !...

IOSEF (serviabil) : Ce-a spus domnul ?

MASCAVERU: Pff, de trei ori : mă jucam de-a locomotiva.

IOSEF : Aci, sunteţi în ascensor.

MASCAVERU: (lămurit) : Aha ! (arătînd spre Leon) : Şi domnul cine este ?

LEON (se ridică şi se înclină) : îmi daţi voie: Leon ! Cum vă mai distraţi ?

MASCAVERU : Ce-i treaba dumitale ?

LEON: Mă iertaţi. Credeam că... Dacă-mi daţi voie... Ce profesiune aveţi ?

MASCAVERU : N-am nici-o profesiune.

LEON : Nici una ? Şi din ce trăiţi ?

MASCAVERU: Cum, ca să trăieşti îţi trebuie o profesiune ?

LEON" : Desigur. Eu, de pilda, sunt chirurg. Mă plimb pe la ţara, prind găini, şi le tai. După aceea le nianînc. Sunt foarte gustoase crude, mai ales daca vreo două-trei zile le laşi în faină să putrezească.

MASCAVERU : Şi cum faceţi ca să prindeţi găinile ?

LEON: O, e foarte simplu ! Mă duc într-un loc singuratic, înfig în pamînt un cui, avînd grija sa-1 aşed cu vîrful în sus, şi-i ung cu miere. După aceea mă ascund într-un tufiş, şi aştept: nu trec nici cinci minute şi vine o găină. Atunci îmi ţin respiraţia, ca sa nu ma simtă. Găina se duce sa mănînce mierea şi ramme cu-nghiţitoarea în cui. O desprind, s-o bag în buzunar şi aştept să mai vină una. In medie, prind vreo nouă sute de găini pe zi.

MASCAVERU: Foarte interesant. Şi unde aţi studiat chirurgia ?

LEON (modest) : O cunosc de copil : primele instrucţiuni mi le-a dat tata.

MASCAVERU : Chiar tatăl dumneavoastră ?

LEON: Dar al cui ?

MASCAVERU : Va să zică aţi avut un tată.

LEON : îl mai am încă.

MASCAVERU : Aşa ? Nu puteţi sa mi-l arătaţi şi mie puţin ?

LEON : Cu plăcere, dar nu-l am la mine.

MASCAVERU : Foarte rau. Ar trebui să-i purtaţi întotdeauna la dvt

LEON : Aş fi voit şi eu, dar e mort şi miroase urît.

MASCAVERU : Aşa da... (se uită pe fereastra ; către Iosef) : Să opreşti la etajul al doilea.

IOSEF : Imposibil; tocmai am trecut Ia etajul al optulea.

MASCAVERU : Măgarule !

IOSEF : Vă rog să nu mă insultaţi.

MASCAVERU : Acum trebuie să aştept pîna ce coborîm...

IOSEF : Aşteptaţi degeaba : nu mai coborîm.

MASCAVERU : Şi ce vrei să fac ?

IOSEF : Nimic. Aşteptaţi pîna mîine.

MASCAVERU : Şi mîine coborîm ?

IOSEF : Numai dacă plătiţi taxa dublă : o mie de dolari.

MASCAVERU : Numai o mie de dolari ? Atît de puţin ? Poftim banii î (plăteşte)

LEON : De unde aveţi atîţia bani ?

MASCAVERU : Foarte simplu. Vezi pisica asta ? (scoate dintr-un geamantan o pisică) Se numeşte Tăniţă.

LEON : îmi pare bine : Leon !

TANIŢA : Nu mai puţin.

MASCAVERU : Trag odată de coadă şi iese un dolar (îl trage pe Tăniţă de coadă şi Tăniţă scuipă un dolar) Dacă trag de doua ori, ies doi dolari. (Trage de două ori de coadă : Tăniţă scuipă doi dolari). Şi aşa mai departe.

LEON (stupefiat) : E extraordinar !

TĂNIŢĂ: Nu trebuie sa te miri, domnule, sunt fabricat în (JIM m.nii.i,

MASCAVERU : Produce pîna la cincisprezece milioane de dolaii pe /i,

LEON : Şi cum ai reuşit să ţi-1 procuri ?

MASCAVERU Ca să fiu sincer, nu ştiu nici eu. Acum patru ani am adormit, într-o noapte pe şosea; eram foarte enervat. Şi, spre dimineaţă, aproape de răsăritul soarelui, visez o pisică fabricant ă de monede. Cînd mă trezesc, Tăniţă se afla lîngă mine şi-mi spune, rîzînd «Bună dimineaţa».

CEZAR (al doilea domn, în vîrstă, se trezeşte din somn ; către duduia, care doarme lîngă el) : Leopold, m-ai strigat ?

TĂNIŢĂ : Domnişoara se numeşte Leopold ?
CEZAR : Da, de mult.
LEON : Şi e fiica Dv. ?
CEZAR: Uneori... (către Leopold) : Scoală-te, draga mea; am ajuns.
LEOPOLD (cască) : Unde mă aflu ?
MASCAVERU : Eşti între prieteni.
LEOPOLD (ofensată) : Pe Dumneata, domnule, nici nu te cunosc.
MASCAVERU : Cc-are a face ? Parca eu te cunosc pe Dumneata ?
CEZAR : Las-o domnule ! E nebună.
LEOPOLD (cu ton de mustrare către Cezar) : Dragă papa, asemenea lucruri nu se spun faţă de străini.
CEZAR : Hai să coborîm.
IOSEF: Vă opriţi la etajul al optusprezecelea ?
CEZAR : De ce tocmai la al optusprezecelea ?
IOSEF: Pentru că tocmai acolo sosim.
CEZAR : Bine, opreşte. N-are nici o importanţă.
IOSEF (opreşte ascensorul şi deschide porţile) : Poftiţi!
LEOPOLD : Nici nu-mi trece prin gînd !
CEZAR : Dacă nu vii, mă duc singur.
LEOPOLD : Eşti un dobitoc !
MASCAVERU : Duduie draga, nu e frumos să-i laşi singur pe tatal dumitale : poate să-şi spargă capul.
LEOPOLD: Aşa e... Aveţi dreptate. La revedere, domnilor! (pleacă după Cezar).
ARHANGHELUL GABRIEL (un domn între două vîrste, cu barbă şi cu aripi de mucava, cam roase, costumat într-un domino roşu, intră în ascensor cu bicicleta, descălecînd) : Ascensorul acesta merge în sus ?
IOSEF : Merge şi în sus şi în jos.
ARH. GABRIEL: Da ? Buna ziua! (se aşează pe canapea).
TOŢI : Buna seara.
GABRIEL : Bună seara ? Dar cît e ceasul ?
IOSEF : Douăsprezece noaptea.
GABRIEL : Nici nu te-ai uitat la ceas.
IOSEF : Ceasul meu nu funcţionează. Eu sînt un fenomen. Ştiu cît e ceasul, pe dinafară.
GABRIEL : Se poate, dar văd soarele sus : nu poate fi în nici un caz douăsprezece noaptea.
MASCAVERU: Domnul meu, Soarele Înşeală foarte adeseori.
GABRIEL : Se poate, dar nu pe mine ! Pe mine, domnule, nu m-a înşelat încă nimeni ! Eu sînt Arhanghelul Gabriel.
TĂNIŢĂ : Ha ! ha ! ha !
GABRIEL : Cine rîde ?
MASCAVERU : Rîde pisoiul meu, domnule ! Cine mai crede astăzi în arhangheli ?
GABRIEL : E indiferent dacă credeţi sau nu. Asta nu mă împiedică să exist.
MASCAVERU (schimbînd vorba) : Nu iei o ţigaretă ? (îi oferă). GABRIEL : Merţi, nu. Fumez pipă. (Işi scoate şi aprinde o pipă). E mai sănătos.
LEON (către arhanghel) : Domnule Gabriel, dacă eşti, într-adevăr, un arhanghel, ştii să faci şi minuni ?
GABRIEL : Desigur.
LEON : Ai putea să ne arăţi şi nouă ?

GABRIEL : Cu plăcere. Dar trebuie să-mi daţi, în schimb, un pepene. LEON : N-am nici un pepene. Iosef, nu cumva ai vreun pepene ? IOSEF : Aveam unul, şi-a intrat în Guvern.
LEON : Fără pepene nu se poate ?
GABRIEL : Nu se poate.
LEON : îţi dau o nucă.
MASCAVERU : Ei bine, Domnule, dacă vrei neapărat un pepene, poftim ! (îşi spintecă, cu briceagul, pîntecul şi scoate un pepene mare, verde)
GABRIEL : Asta-i un pepene verde.
MASCAVERU : Ei şi ?
GABRIEL : Hahaha ! Ai mai văzut d-ta minuni cu pepeni verzi ? Minunile se fac numai cu pepeni galbeni.
MASCAVERU : Eşti un escroc ! (scoate un revolver din căptuşeala pălăriei şi îl împuşcă). (Se dezlănţuie o furtună. Tunete şi trăsnete, în cîteva clipe, ascensorul e incendiat şi toţi pasagerii mor. Soarele apune. în depărtare se aud cîini urlînd),
LUNA (răsărind) : Ce frumoasă noapte vom avea mîine !

(I.X.U. „Bilete de papagal", 1928)

Scrierile lui Urmuz, ca şi *Capul de răţoi* al lui Ciprian ■—• făcînd doar un sumar inventar al posibililor „strămoşi" ai dramaturgiei absurdului — sînt considerate, de asemenea, repere ale acestei formule teatrale, care poate ultragia bunul

simţ al unora, poate entuziasma pe alţii, dar nu poate li negată, din cauza celui mai evident şi mai simplu adev.ir : există !

Desigur, şi comediile, momentele şi schiţele lui Caragiale, textele lui Urmuz şi Ciprian descoperă faţeta unei lumi în care individul, sub presiunea socialului, tinde spre înstrăinarea de sine ; există, deci, în cultura noastră o tradiţie a literaturii, a teatrului absurdului, reflecînd o anume realitate. Ea constituie un semn distinctiv pentru o anumită societate. Este greu de crezut că o piesă românească actuală, care şi-ar propune să reflecte realităţile societăţii noastre, s-ar putea înscrie în zona teatrului absurdului. Dar e foarte posibil să fie o piesă „în maniera" *teatrului absurd* — această sintagmă, *teatrul absurd,* vizînd, după părerea mea, tehnica formală, faptul că personajele susţin, la un moment dat, un dialog care nu respectă logica formală. Comediile cu un personaj sau două ale lui Dumitru Solomon, ca şi comediile tradiţionale, în fond, ale lui Mazilu sau Băieşu au, în foarte multe locuri, în replică, similitudini cu tehnica dialogului, cu mijloacele de expresie ale teatrului absurdului. Dialogul stabileşte o relaţie între două personaje. Or, „dialogul absurd" vădeşte tocmai lipsa de comunicare între aceste personaje, trădează absurdul unei anumite stări, în care se află cei doi, şi implicit o situaţie şi o atmosferă în general absurdă. Această confuzie între „teatrul absurdului" (care poate fi redat nu neapărat prin mijloace de expresie proprie — şi anume dialogul absurd) şi „dialogul absurd" (ce-l găsim dealtfel şi în multe opere „realiste") a generat şi la noi, ca şi prin alte părţi, opere şterse, pierzîndu-şi „suflul" odată cu ultima replică spusă pe scenă. Un bun exemplu de teatru absurd — de adevărat teatru al absurdului, departe de a epata prin mijloace formale, vizînd esenţa unei realităţi absurde — este materializat recent pe scena Teatrului Naţional într-un spectacol de referinţă : *Aşteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett. Un spectacol mai degrabă metaforic, poetic, într-o interpretare actoricească realistă, dar care nu anemiază „mesajul" textului dramatic.

Ceea ce este important pentru ca moda să intre în circuitul structurilor tradiţionale e măsura în care ea reflectă indirect o anumită realitate, căreia îi este caracteristică. Cu alte cuvinte, aşa cum s-ar fi exprimat Pierre Francastel, ea ajunge să fie un semn distinctiv pentru o anume societate.

Nu se poate spune că pseudo-arta nu are la rîndul ei o „existenţă socială" şi se bucură uneori de o mare circulaţie în rîndul anumitor categorii de populaţie. După cum spunea Hermann Istvân referindu-se la „kitsch", *„Procesul există ca tendinţă şi poate fi combătut tocmai prin conştientizarea acestei existenţe. Nu prin lansarea campaniilor împotriva kitsch-ulni, ci prin stăvilirea, sub semnul adevăratei ştiinţe şi arte, a proceselor care generează nevoia de kiusch."* [21]

Proliferarea feifrc^-ului se explică şi prin difuzarea necontrolată a „operelor" respective unui public lipsit de dis- cernămînt estetic, gata să aprecieze doar semnificaţiile lor extraartistice. De aceea e important de pus în discuţie deschiderea nedorită a unei părţi din public faţă de obiectela de tip kitsch. în legătură cu aceasta se ridică din nou problema cducării gustului pentru receptarea adecvată a artei, educaţie ce trebuie făcută sistcmatic, încă din primii ani de şcoală ; altfel, trecătorul este luat drept permanenţă, viziunea pretins contestatară drept viziune artistică autentică, trăirea estetică este înlocuită cu convenţionalismul sau hedonismul.

Ar mai fi de semnalat, în arta modernă, unele forme de manifestare, denumite inspirat de Victor Ernest Maşek, drept *paraartă.*[25] în această categorie pot fi introduse : *pop-art, mec* şi *minimal-art,* obiectele *ready-mad&,* care pornesc de la Marcel Duchamp ; haosul de roţi, cilindri şi alte fragmente de mecanisme reprezentat de Jean Tinguely;

„pictura informalistă" care prezintă drept opere de artă dîre şi pete de culoare, sau „metamorfozele plastice" ale lui Va- sarely, care obţine efecte optice prin mobilitatea pe care o acordă formelor şi culorilor. Aceşti autori se pretind contesta- tari faţă de „societatea de consum" şi de invazia de obiecte generată de ea, dar ei nu au nici un mesaj artistic de comunicat, iar viziunea lor e cel puţin bizară şi neangajantă faţă de vreun deziderat estetic sau politic.

Alături de artă, însă, aceste fenomene participă la integrarea omului în mediul său ambiant, deşi forţei de expresie i-a luat locul ermetismul, ordinii i s-a substituit dezordinea, logica este umbrită de incoerenţă şi lipsa unor rigori estetice.

După cum spune Lucien Goldmann, în siudiul Iciuimc nelor umane, nu avem de-a face niciodată cu probleme caic se pun doar conştiinţei. Orice fapt uman, individual sau social, se prezintă pîna la urmă ca efort global de adaptare a unui subiect la lumea înconjurătoare.

Teatrul reprezintă o permanenţă a vieţii sociale şi, în virtutea comunicării directe cu spectatorii, putem afirma chiar că el se identifică cu însăşi viaţa omenească, constituind oglinda propriei noastre istorii şi răspunzînd unei dimensiuni definitorii a naturii umane : aceea a autocunoaşte- rii şi totodată a descifrării, asimilării şi adaptării la datele contextului social. Este uimitor cît de repede îşi fac loc către conştiinţa publicului nostru acele inovaţii care reflectă factura psihică a poporului român ridicată pe o treaptă superioară. Tocmai prin aceste date definitorii se explică locul privilegiat pe care îl ocupă spectacolul de teatru în politica culturală a statului nostru, care porneşte de la recunoaşterea faptului ca această formă de manifestare artistică este caracterizată prin permanenta ancorare în realitate, în actualitate, că ea poate fi expresia directă a ideilor şi simţămintelor ce frămîntă lumea contemporană, că ea este preocupată în gradul cel mai înalt de prezentul şi perspectivele umanităţii.

Analiza raportului *tradiţie-inovaţie-modern* în artă nu poate să eludeze problema evoluţiei artei şi a *progresului artistic.*

Există opinii care reduc progresul în artă la progresul tehnicilor artistice, sau îl leagă de progresul tehnicii industriale.

Alţii observă că funcţia de organizare şi compoziţie este în artă, ca şi în evoluţia naturală, singura generatoare de noutate şi progres.

în mod just, Ion Pascadi afirma că *„Progresul în arta nu poate fi constatat niciodată prin compararea operelor individuale, exprimînd în toată plenitudinea o direcţie sau alta, ci el trebuie privit întotdeauna considerînd arta în ansamblul ei ca formă a conştiinţei sociale. “* [24] Cercetătorul propunea trei unghiuri de stabilire a progresului în artă : a) din perspectiva particularităţilor artei ca formă de activitate spirituală ; b) din perspectiva caracterului distinct al

[24] Ion Pascadi, *Progresul în arta*, „Viaţa Românească", nr. 10, 1968.

creaţiei artistice ; c) din perspectiva artei ca formă specifică de cunoaştere.

Se atrăgea astfel, implicit, atenţia asupra necesităţii abordării progresului artistic în multitudinea faţetelor şi determinărilor sale, arta ca formă a conştiinţei sociale impunînd o diversitate a modalităţilor de abordare. Progresul înregistrat constituie o capacitate intrinsecă în substanţa artei, care capătă formă materială prin gîndirea şi viziunea artistului.

Trebuie să acceptăm, cel puţin sub aspectul înţelegerii de care se bucură la public, că există unele producţii artistice incriminate sau... lăudate ca fiind... artă modernă. Nu ştiu întru totul care sînt criteriile estetice după care arta este modernă sau ne-modernă. Mi se parc că această noţiune tinde să-şi capete drept de circulaţie mai mult în raport cu înţelegerea publicului.

loate curentele şi stilurile artistice au fost, la apariţia lor, moderne, au generat, fără îndoială, „artă modernă". Au revoluţionat o gîndire estetică. Niciodată, însă, cu atîta vigoare, încît, dorindu-se în opoziţie cu „vechea artă“, să submineze însuşi statutul artei. Voci grave ajung să afirme dispariţia artei ; optimiştii spun că totuşi nu există nici o incompatibilitate între „arta modernă" şi public, şi deci arta va continua să existe. Mă alătur optimiştilor ! ,

Este adevărat că între caracteristicile estetice specifice noilor forme artistice şi capacitatea de receptare a publicului există o distanţă, dar nicidecum o ruptură, iar problema esenţială a inovaţiei este înscrierea ei în spiritualitatea şi sensibilitatea epocii. în procesul de receptare a operei de artă, *înţelegerea este identificarea şi descifrarea simultană a semnului şi sensului.*

Inovaţia în artă este expresia dinamicii interne a limbajului artistic şi, din această perspectivă, rezultanta ei este o nouă realitate estetică şi ideologică. în receptarea ei apar însă două probleme : pe de o parte, faptul că arta modernă, inovaţia, sînt dificil de înţeles în afara unei pregătiri sistematice a publicului pentru a-i descifra limbajul (totodată, arta tradiţională este mai aproape de publicul format, modelat de valorile acesteia) ; pe de altă parte, un anume gen de artă, creată pe structuri consacrate, avînd şi avantajul unui limbaj imediat accesibil, beneficiază şi de o anume încurajare a mijloacelor *mass-media* : benzi desenate, diverse seriale, westernuri, romane poliţiste etc. Este ştiut că mijloacele de comunicare în masă şi produsele pc care ele le difuzează se adresează, îndeobşte, unui nivel dc preţuire şi gust mediu : or, la acest stadiu, este mai puţin probabil < a inovaţia în artă să-şi găsească posibilităţi de proliferare şi contact cu publicul larg.

în ceea ce priveşte diversitatea existentă în planul receptării, Pierre Bourdieu notează : „*observaţia stabileşte că produsele activităţii umane care sînt socialmente desemnate ca opere de artă [...] pot face obiectul unor percepţii extrem de diferite, începînd de la perceperea propriu-zis artistică, adică socialmente recunoscută ca adecvată semnificaţiei lor sociologice, pînă la percepţia nediferind nici în logica ei, nici în modalitatea ei, celei care se aplică în viaţa cotidiană, obiectelor cotidiene*.“ [25]

în arta modernă, ca şi în arta tradiţională dealtfel, nu putem face abstracţie de atitudinea estetică a publicului, de deschiderea lui pentru receptarea artei, de preferinţele şî interesele lui, care sînt posibil de cunoscut, cel puţin în principiu, cu ajutorul metodelor sociologice, pentru că este de aşteptat ca un receptor nepregătit, necunoscător, să stea în expectativă în faţa unui nou limbaj artistic, unei noi forme pe care o îmbracă arta. De aceea, publicul trebuie crescut şi pregătit să recepteze nu numai arta tradiţională, dar şi pe cea modernă, pentru că ambele coexistă în acelaşi context social.

Suedezul Teddy Brunius spune că : *„atunci cînd am clasificat şi am găsit o operă de artă într-un mod convenţional bună sau rea, corelînd-o cu nivelul aşteptărilor noastre, aceste aşteptări sînt legate de volumul cunoştinţelor noastre privind regulile artei, corespunzătoare formaţiei artiştilor, reguli la care apelează criticul şi reguli care sînt mai mult sau mai puţin cunoscute in cazul gustului sau al educaţiei generale. Desigur, aceste aşteptări vor fi diferite după individ, în funcţie de vîrsta, temperamentul,*

[25] Pierre Bourdieu, *Sociologie de la perception esthetique*, în *Ies Sciences humaines et l'ceuvre d'art,* La Connaissance, S. A. Bruxelles, Kxclusivite, Weber, 1969, pag. 161.

educaţia şi situaţia lui socială. Noi putem descoperi, astfel, cum operele de artă vor fi folosite în moduri diferite, corespunzător cu nivelurile aşteptărilor publicului." [26]

[26] Teddy Brunius, *Theory and Taste*, Uppsala, 1969, pag. 17.

Este inutil să argumentăm aici ideea că arta nu moare numai datorită faptului că limbajul ei s-a diversificat şi că pentru acest motiv ea este receptată de publicul larg. Este absolut sigur că numărul celor ce iau contact cu arta tradiţională sau modernă a crescut în ultimul deceniu (statisticile o confirmă). Să luăm, de exemplu, destinul poeziei, despre care se pretinde că va fi sufocată de domnia ştiinţei, de pragmatismul vieţii moderne sau de iureşul vieţii actuale. Deşi limbajul ei s-a complicat — în unele cazuri fiind cam abstractă sau ocolind exprimările directe — tirajele deloc mici în care sînt tipărite culegerile de versuri ale unor poeţi de talent nu satisfac totuşi solicitările cititorilor.

Nici arta plastică nu este în declin, şi numărul vizitatorilor din expoziţii şi muzee, în permanentă creştere, atestă acest lucru. Teatrul, la rîndul său, caută şi găseşte noi modalităţi de contact cu publicul, cu care stabileşte o comunicare directă. Romanul cunoaşte şi el una din epocile sale cele mai fertile, fiind cred, după părerea mea, exemplul cel mai concludent de coexistenţă a „modernului" cu „clasicul" ; pe o structură clasică s-au altoit mijloace şi procedee noi de expresie literară.

Deşi se poate spune că există o oarecare alunecare a preferinţelor publicului spre zone mai comode de înţelegere
— romane serializate pe micul ecran, filme comerciale, romane poliţiste etc. — afirmăm încă o dată că problema raportului artei moderne cu publicul este una de educaţie şi de integrare în viaţa socială, în ansamblul ei. Avînd de-a face cu o experienţă estetică nouă, publicul trebuie înarmat, încă de pe băncile şcolii, cu cifrul înţelegerii şi asimilării ei, cu o noua sensibilitate estetică.

Ion Pascadi[27] considera, pe bună dreptate, că premisele care au dus în epoca contemporană la formarea noii sensibilităţi estetice sînt: a) revoluţia economică — care, în planul creaţiei, a lărgit gruparea relativ închisă a artiştilor, iar în planul receptării a lărgit amplu cercul celor care au acces la artă ; b) revoluţia politică ce a schimbat caracterul puterii, avînd drept ideal participarea maselor largi la conducerea socială, instituie, din principiu, o premisă favorabilă creaţiei şi receptării, care devin şi preocupări ale unor instituţii specializate, precum şi a celor politice ; revoluţia socialistă deschide calea democratizării accesului la ari ii ; c) ir voluţia tehnico-ştiinţifică, care a adus cu ea dezvoltarea mi) loacelor de comunicare de masă, cu rol imens în răspîndirca culturii ; d) revoluţia culturală a ridicat brusc spre arta masele largi populare, care îşi satisfac setea de cultură în special prin produse de mare serie, dar, treptat, nu se rezumă doar la acestea ; e) revoluţia timpului liber, care a crescut ca durată şi s-a modificat ca structură ; f) specificul naţional, diferenţierile dintre sisteme social-economice, ba chiar şi specificul local ; g) factorii antropologici, psihologici, bio- fiziologici şi genetici care îşi pun şi ei amprenta aspra sensibilităţii estetice.

Toţi aceşti factori ar trebui luaţi în considerare atunci and se iniţiază un program de pregătire a gustului public pentru arta modernă, deoarece toţi, într-o formă sau alta, în pondere mai mare sau mai mică, îşi pun amprenta asupra modalităţii în care publicul receptează inovaţia în artă.

[27] Ion Pascadi, *Artă şi civilizaţie,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, pag. 39—57.

TEATRUL ISTORIC- O VIZIUNE ESTETICĂ ACTUALĂ

în epocile de renaștere națională — așa cum e și cea pe care o trăieşte România socialistă a anilor noştri — popoarele se-ntorc spre trecutul lor nu doar pentru rememorarea faptelor ce le oţelesc voinţa şi crezul în prezentul şi viitorul lor prin pilde glorioase, ci şi spre redescoperirea acelor idei-forţă, în virtutea cărora se înscriu pe curba ascendentă a istoriei proprii, cu sentimentul continuităţii de spirit, a permanenţei într-un spaţiu geografic, între celelalte popoare ale lumii.

Drama istorică a apărut şi a înflorit în literatura noastră tocmai în asemenea epoci de revigorare a sentimentului naţional, aşa cum au fost, de exemplu, Revoluţia de la 1848, Războiul de Independenţă, sau făurirea statului naţional unitar român. *„In dezvoltarea literaturii române moderne, drama istorică* — scrie Ion Zamfirescu — *ocupă un loc caracteristic. Începuturile se situează către jumătatea secolului trecut. De atunci s-a menţinut aproape neîntrerupt in actualitate, asociindu-şi tot timpul conţinuturi şi valenţe noi. / s-au dedicat numeroşi autori, de la obscuri şi veleitari, pînă la notorii şi deveniţi clasici.*

Nu mai puţin, în afară de scriitorii propriu-zişi, a ispitit şi pe alţi reprezentanţi din sfera culturii naţionale: istorici, oameni de litere şi de teatru, profesori din diferite trepte de învăţămînt. Putem presupune — pînă la un punct — că unii din aceştia se supuneau astfel unei mode intelectuale, unei forme de contagiune spirituală. Cei mai mulţi, însă, înscriau acest interes într-un program de militare prin cultură ; răspundeau la chemările vremii; legau această activitate şi de o datorie patriotică, totul în cadrul unui pyoi <xs general de renaştere şi afirmare naţională.“ [14]

Referindu-ne la concept ca atare, trebuie să arătăm im majoritatea cercetătorilor sînt solidari în a considera apariţia dramei istorice în

[14] Ion Zamfirescu, *Drama istorică universală şi naţională,* Editura Eminescu, 1976, pag. 219.

Renaştere (fără a nega prin aceasta existenţa unor elemente istorice şi în teatrul epocilor anterioare), epocă caracterizată nu numai printr-o viziune umanistă asupra lumii, ci şi prin cristalizarea ideii de naţiune, de patriotism, în mişcarea de idei a Renaşterii recunoscîn- du-se şi faptul că literatura, arta în genere, deci şi teatrul, cheamă la acţiune, au o funcţie activă. Aşa cum spuneam, unele elemente, constituind, de fapt, începuturile teatrului istoric, pot fi desluşite încă din epoca de apogeu a tragediei greceşti, dovedind încă o dată că nici un fapt de viaţă nu poate apărea spontan, pe un loc gol. Se confirmă astfel, şi în acest caz, convingerea că teatrul istoric este reflexul, m plan artisiic, al epocilor de înflorire din viaţa cetăţii. Maturitatea tragediei greceşti e sincronă epocii de apogeu a Atenei. Dramele istorice ale lui Shakespeare apar în plină epocă elisabetană, considerată epocă a Renaşterii engleze. *A sediul Numanciei* de Cervantes, teatrul istoric al lui Lope de Vega sau Calderon de la Barca coincid în timp cu acel secol spaniol pe care istoricii îl socot a fi „de aur“.

Zorii dramei istorice româneşti se ivesc în prima jumătate a secolului al XlX-lea, genul afirmîndu-se mai ales spre sfîrșitul veacului, cînd scriitorii sînt însufleţiţi de marile evenimente ale epocii. *Apus de soare* de Delavrancea, considerată prima mare dramă istorică românească, se re- prezintă în 1909, în climatul intensificării milenarei aspiraţii unitare — visul îndrăzneţ al primilor cronicari, croit cu sabia de Mihai Viteazul, ideal al revoluţiei de la 1848, pe jumătate împlinit prin Unirea de la 1859 şi confirmat pe cîmpul de luptă în 1877, ideal ce va fi deplin înfăptuit prin jetfa de sînge din primul război mondial, şi consfinţit la 1 decembrie 1918 prin marea adunare de la Alba Iulia.

Dintr-o astfel de perspectivă, teatrul istoric, reflectînd conștiința şi aspiraţiile unei naţiuni, ale unui popor, nu ră- mîne însă tributar apoteozării trecutului, pateticul se îmbină dialectic cu atitudinea lucidă, pînă la a fi critică, nu numai asupra trecutului, ci şi asupra prezentului, militînd pentru un ideal structurat pe tradiţiile de luptă socială şi naţională, pentru matca firească a drumului spre viitor a oricărui popor care-şi datorează sieşi libertatea şi independenţa, decis să-și făurească destinul cu propriile sale puteri. Din această perspectivă, nimic mai firesc ca înseși realităţile României de azi să fi creat cadrul prielnic afirmării şi revigorării genului, dobîndind însă, aşa cum vom vedea, noi valenţe, nu numai prin înnoiri de ordin formal, de „punere în pagină“ a evenimentelor, adică de scriitură, ci în primul rînd printr-o mai larga deschidere spre orizontul teatrului de idei şi, mai înainte de toate, printr-o consecventă perspectivă ideologică, decurgînd ferm din ideologia partidului nostru.

Nu numai printr-o fericită coincidenţă, ci şi pornind dintr-o politică naţională justă, consecventă principiilor ma- terialist-dialectice ale Partidului Comunist Român, ultimul deceniu și jumătate, cel mai fertil din existenţa României, s-a dovedit a fi şi cel mai generos sub aspectul evenimentelor omagiate de poporul nostru : o sută de ani de la obţinerea

independenţei de stat, împlinirea a 60 de ani de la formarea statului naţional unitar, aniversarea a 35 de ani de la înfăptuirea revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă din August 1944, 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat şi unitar, sub conducerea lui Burebista, şase decenii de existenţă a P.C.R.

In astfel de împrejurări, care nu cad doar în seama istoricilor, ci devin momente de vîrf ale sensibilizării conştiinţei naţionale, teatrul aspiră organic, asemeni tuturor celorlalte domenii ale artei, la rolul de tribună de educaţie patriotică şi revoluţionară.

Naşterea teatrului românesc cult este strîns legată de piesa istorică, şi *Uciderea lui Grigore Ghica Vodă,* după opinia celor mai mulţi dintre cercetători, marchează primul pas de cultură scenică naţională. Sub această zodie fericită se poate spune, pe drept cuvînt, că teatrul de inspiraţie istorică s-a ivit ca o necesitate a istoriei înseşi, ca un instrument de luptă patriotică, reflectînd năzuinţele maselor spre o ţară liberă şi independentă. în vremuri de restrişte, teatrul devenise tribună de luptă şi nimic nu putea înflăcăra mai bine inimile decît evocarea unor figuri de seamă ale istoriei născute din marile năzuinţe ale deşteptării naţionale.

Teatrul Istoric — înţeles ca avînd un speciru l'naii.* larg — exprimă în felurite modulaţii tensiunea adînca .1 miei dramaturgii şi destinul lui se confundă, de fapt, cu strada niilc dramaturgiei de a-şi făuri o identitate distinctă, iradiind acel adevăr care a constituit dintotdeauna obsesia, fascinaţia, măsura neiertătoare.

Din „monitor al realităţii", teatrul istoric a trecut ■— mai ales spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, cînd impresionează în primul rînd prin numărul mare al autorilor care i se dedică, mulţi dintre ei fără o personalitate artistică distinctă — prin filtrul unui inflexibil „eticism", înce- pînd treptat să-şi mlădieze liniile de forţă, argumentul ideologic căpătînd o vibraţie, o expresivitate noua. Colocviul de idei cu resort polemic, dezbaterea etică, stimulată de o vervă „de reporter", mizînd pe o retorică a sentimentelor sau pu- nînd accente pamfletare — pe de o parte — iar pe de alta, o evocare istorico-filosofică, drapată în veşmintele alegoriei, sînt tot atîtea registre ale unui discurs dramatic de o in-ccnfundabilă esenţă.

Poate că nu e locul să facem aici o incursiune amplă în istoria teatrului românesc, la izvoarele sale de apă vie. Dar o succintă analiză a modului în care piesa istorică a fost încorporată gîndirii estetice a anilor noştri, modalităţile de revitalizare actuală a unor creaţii dramaturgice ale trecutului ni se par utile şi totodată revelatorii.

' T

TRADIȚIA CLASICĂ

Din fondul de aur al dramaturgiei noastre, piesele istorice nemuritoare au fost înţelese şi valorificate în special de către teatrele naţionale ca spectacole de o largă accesibilitate şi popularitate, urmărindu-se însă şi o restructurare a înţelegerii textelor. Desigur, „estetica" acestor spectacole, cu piese din fondul de aur al dramaturgiei noastre clasice, chiar printr-o restructurare, mai mult sau mai puţin indicată a textelor (din necesitatea de a fi înţelese într-o perspectivă contemporană bine intenţionată, atunci cînd ea n-a fost pur şi simplu supusă modei sau generată de un teribilism adolescentin) rămîne consecventă fondului de idei care şi-a găsit, neîndoielnic, forma cea mai reuşită de exprimare în estetica epocii care a generat textele dramatice. Adevărul istoric comportă funcţii morale. Luptele românilor pentru libertate,

pentru păstrarea fiinţei naţionale într-o înfruntare tragică, sub sceptrul figurilor legendare ale neamului, sînt date ca pildă prezentului. Marile noastre drame istorice sînt romantice. Ele năzuiesc să educe spectatorul redeşteptînd în sufletul lui virtuţi morale, sentimentul patriotic, tradiţiile de luptă, să-i înflăcăreze prin patetice îndemnuri, aducînd în scenă figurile legendare ale ctitorilor de neam: Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul sau, coborînd pînă în adîncimile istoriei, Traian şi Decebal, eroici şi contemplativi, în maniera în care îşi construiau romanticii personajele ; romantismului aparţin şi spiritele contradictorii: Alexandru Lăpuşneanu, Despot Vodă, Gaspar Graţiani sau Ştefăniţă Vodă, stirpe din osul sfînt al marelui Ştefan. Dar toate aceste figuri legendare, eroi ai dramelor noastre istorice naţionale scrise de : Negruzzi (e vorba de dramatizarea nuvelei *Alexandru Lăpuşneanu),* Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea, Slavici sau Eminescu, vieţuiesc — şi sînt convins că o vor face mult timp — sub chipul şi statura pe care le-au dăltuit-o cei dintîi. Situaţiile romantice şi personajele romantice (în fond nici nu există un romantism în stare pură) de regulă nu generează (şi cu atît mai mult într-o mişcare teatrală cum este şi cea din ţara noastră, consonantă în mijloacele de exprimare cu mişcările teatrale cele mai dezvoltate) spectacolul fad, şters, sau gîlgîitor, fastuos, care „ia‘ ocnii“ fără a atinge inima şi raţiunea. Chiar în cazul reprezentării acestor drame istorice, azi (cînd spun azi, mă gîndesc la ultimele trei decenii de teatru, ani care pot defini direcţiile de manifestare ale unei mişcări teatrale sub acest generic „azi“), s-a renunţat în mare măsură lastilul declamator şi retoric, adecvat, poate, unor alte decenii, în care a strălucit generaţia lui C. I. Nottara.

Sică Alexandrescu, în plină maturitate artistică, a semnat autentice viziuni realiste nu doar ale unor excelente comedii autohtone, ci şi ale unor piese istorice, montări emoţionante prin măreţia lor, aducînd în scenă mai mult decît o lume de vitralii, suflul eroic al strămoşilor, aşa cum avea s-o facă în spectacolul cu *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti (premieră 1965), cu George Calboreanu în rolul principal.

Ion Şahighian şi Marietta Sadova, regizori din „vechea generaţie", au trăit o nouă tinereţe prin punerea în scenă a unor piese istorice, adevărate momente de referinţă în arta spectacolului românesc de după Eliberare ; aş aminti în acest context *Haiducii* de Victor Eftimiu şi *Vlaicu Vodii,* spectacole a căror regie a semnat-o Ion Şahighian, primul la Teatrul Naţional din Bucureşti (premiera 1949), ccliilaii la Teatrul Armatei (premiera 1954), cu George Vraca în rolul titular, precum şi *Apus de soare* de B. Delavrancea, realizat de Marietta Sadova tot la Teatrul Naţional (1973), cu George Calboreanu în rolul lui Ştefan cel Mare.

Spectacolul istoric a fost, dintotdeauna, un examen la fel de greu, dar şi plin de satisfacţii, şi pentru interpreţi. Replica, în versuri sau în proză, prin patetismul ei, solicită interpretului nu numai talent sau calităţi vocale, ci, în aceeaşi măsură, inteligenţă ; pericolul desuetudinii şi chiar al ri-

dicolului pîndeşte peste tot. Marii actori ai scenei româneşti au trecut cu succes prin şcoala grea a interpretării pieselor istorice.

în tiparul vechi, meşteşugit în filigran, nu încape întotdeauna un conţinut nou, şi directorii de scenă nici n-ar trebui să şi-o propună cu obstinaţie. Ei pot să pună accente, să dezvăluie un sens multă vreme ascuns, pot intra în replică cu interpretarea anterioară dată de creatorii unei alte variante scenice a aceluiaşi text, dar nicidecum cu autorul. în urmă cu cîţiva ani s-a vorbit despre un spectacol realizat la Teatrul de Stat din Timişoara cu *Viforul* lui Delavrancea, unde în prim plan apare un Ştefăniţă preocupat să apere independenţa ţării faţă de Ieşi (Moghilă, partizan al împăcării şi dependenţei faţă de craiul polon, fiind sancţionat printr-un act justiţiar şi nu printr-o greşeală, dintre multele greşeli ale tînărului domn). Regizorii pot renunţa chiar, fără strîngere de inimă, la un balast de vorbe care n-au alt dar decît de a fi frumoase şi curgătoare. Fiindcă există şi astfel de vorbe, şi nu i-o vom reproşa regizorului că a renunţat la acestea (nu cunosc un regizor care sa fi renunţat însă la vreun cuvînt din O *scrisoare pierdută* a Jui Caragiale !). Spectacolul istoric, sub aspectul interpretării actoriceşti, a pierdut, poate, astăzi din vibraţia de tunet a glasului interpretului, coborînd de pe „coturnii" intonaţiei vocale, căci el trebuie să se adreseze în aceeaşi măsură raţiunii şi inimii, nu doar simţului auditiv ; gesturi altădată zguduitoare stau într-un echilibru fragil : de-o parte piscul înalt al sublimului, de cealaltă hăul ridicolului. Dar oamenii noştri de teatru, adevăraţii creatori au găsit întotdeauna tocmai măsura necesară ca faptul de cronică să-şi deschidă drum spre spectatorul contemporan.

Succesul constant de public a validat efortul îndepărtării colbului de pe „cronice bătrîne", înlesnind astfel, şi pe această cale, trainica legătură a prezentului nostru cu trecutul, îndemnînd la fapte măreţe.

în teatrul istoric, personajele, mediul ambiant, marile bătălii capătă pecetea unei reconstituiri — mai mult sau mai puţin exacte — pînă la cele mai mici amănunte. în acest caz, dramaturgul nu se depărtează de istorie decît prin modalitatea sa diferită de a interpreta şi expune faptele. El nu cercetează, nu introduce elemente noi — posibile, dar neconfirmate încă de cercetări anterioare —, ci foloseşte tot ce s-a putut afla pînă la el, în scopul transmiterii acestor cunoştinţe prin mijloacele emoţionante ale teatrului. în acest mod, dramaturgul *certifică* istoria.

George Călinescu — vorbind nu despre un fapt de teatru, dar constatarea lui e valabilă cred şi în acest caz — le spunea studenţilor că cel care a impus figura legendară a lui Mircea cel Bătrîn a fost Eminescu prin *Scrisoarea a III-a,* în privinţa marelui domnitor, poetul nu numai că a certificat istoria, ci i-a dat şi drept de existenţă, re- considerînd faptul istoric !

Dialogînd cu prezentul, istoria se justifică, se explică, se raportează la fapte şi sensibilităţi diferite de- sine. Dramaturgia se vede astfel obligată la alegerea unor căi şi mijloace noi. Istoria devine un factor de dezbatere,

ideile contemporane îşi caută strămoşii în gîndirea veacurilor apuse, se luminează zone ascunse luminilor trecute, statura personajelor istorice devine rezultatul unui raport complex dintre faptele lor înscrise în epocă şi modul în care aceste fapte au influenţat, ulterior, istoria însăşi. Revigorarea genului, atingînd în acest caz nu numai creaţia dramaturgului, ci şi pe cea a regizorului, readuce în actualitate raportul dintre realitatea istorică şi cea a operei, prin care arta, ca proiecţie a realităţii (în cazul dat, a faptului istoric consemnat de ştiinţa istoriei) îi cuprinde sensurile şi semnificaţiile. Mai înainte de a ne defini atitudinea faţă de faptul istoric, ne simţim datori, să reproducem încă un citat elocvent din studiul lui I. Zamfirescu, *Drama istorică universală şi naţională : „Fapt istoric, în genere, este un fapt care a fost. Neapărat, deci, trebuie să înregistrăm o intrare în trecut. In aceasta rezidă, totodată, şi condiţia de istoricitate ca atare, şi prima statuare a faptului istoric propriu-zis. Tre*

cerile în trecut — daca ni se îngăduie acest pleonasm - pot fi de diferite feluri. Cele care ne interesează aici au o pecete aparte: deţin în ele un privilegiu. Eliminăm de la început imensa mulţime a trecerilor mecanice, amorfe, acelea care îşi pierd personalitatea odată cu consumarea lor, pentru a se confunda fără urmă într-un neant. Cele la care ne referim sînt treceri capabile să clădească şi să impună o durată. Determinările lor materiale presupun şi tot atîtea substraturi morale. Faptele care populează istoria sînt faptele care au putut să lase după ele o urmă. Fapte, în consecinţă, demne să fie consemnate în inscripţii şi documente ; să fie păstrate în arhive, biblioteci şi muzee ; să fie venerate în temple ; şi, deopotrivă, să poată fi readuse mereu în circuitele gîndirii, oferind teme de reflecţie, exprimînd
— în mişcarea şi continuitatea lor necesară — rosturi şi demnităţi umane [...].

Pe de o parte, faptul istoric poartă în el şi exprimă o unicitate. Reconstituie şi fixează în memoria oamenilor un moment anumit, cu chipul şi individualitatea lui aparte. Este înscris între coordonate proprii; îşi are locul său ireductibil într-o agregare de evenimente; reprezintă ceea ce s-a petrecut cîndva fără să se mai poată reedita în mod identic vreodată.

Pe de altă parte, faptul istoric poate adăposti în el trăsături sau elemente exprimînd generalităţi şi permanenţe." [15]

Marx şi Engels identificau în poziţia faţă de *faptul istoric* două atitudini : una, care s-a impus în critica de specialitate ca fiind aşa-numita „shakespearizare", caracterizată prin preocuparea dramaturgului pentru spiritul epocii, cealaltă, ca fiind „schillerizarea“, adică cea care impune adevărul epocii prin respectarea strictă a datului documentar. Recunoaştem, cred, în drama istorică a vremurilor noastre şi o a treia atitudine, asupra căreia ne vom referi mai departe : „demitizarea".

Făcînd chiar o sumară trecere în revistă a pieselor istorice naţionale româneşti — atribut pe care-l acordăm acelor drame istorice care s-au impus nu numai ca deschizătoare de drumuri, ci şi ca „şcoală*[1], recunoaştem că disocierea de mai sus nu le vizează. Cine ar încerca să înveţe istoria Angliei citindu-1 pe Shakespeare, şi-ar însuşi totodată multe inexacti- taţi şi inadvertenţe, chiar dacă ele nu contravin evenimentelor ; Shakespeare a păstrat însă, mai presus de toate, spiritul acestei istorii.

Pieselor noastre istorice naţionale nu le lipseşte spiritul epocii, dar nici faptele cu acoperire în istorie. Exemplul cel mai de seamă îl constituie, fără îndoială, drama lui Delavrancea, *Apus de soare.* Istoricii literari consemnează vasta documentare a autorului privind domnia lui Ştefan cel Mare. Domnitorul nu e surprins însă în una din ipostazele sale

[15] Ion Zamfirescu, *Drama istorică universală şi naţională, ed. cit.,* pag. 9—10.

eroice, ci la vîrsta senectuţii, a nobilei înţelepciuni, în care consolidează cu mintea ceea ce cîştigase pentru ţară cu puterea braţului. Autorul intuieşte cu claritate spiritul epocii, determinat nu doar de victoriile militare ale moldovenilor, ci şi de înflorirea vieţii economice şi culturale, de pacea dinăuntru şi din afara hotarelor, asupra căreia veghează, cu străşnicie, marele voievod.

în teatrul istoric al lui Mihai Eminescu se observă o retorică specific romantică şi mai ales o raportare la „marile scheme ideologice" şi la formele semnificative ale acestora, încă din 1870, Mihai Eminescu cere o orientare a teatrului către un enunţ naţional dublat de coordonatele filosofiei, în teatrul eminescian *(Andrei Mure şan, Decebal, Bogdan Dragoş, Alexandru Lapuşneanu,* piese neterminate, unele rămase mai mult în faza de proiect), sursa de inspiraţie — şi anume faptul istoric — nu este întotdeauna evidentă, iar efectele relaţiei cu adevărul sînt scoase prin raportarea la motivul destinului cosmic, alternînd binele cu răul, şi mai ales prin motivul erotic ce determină relevarea esenţei destinului. Reprezentarea unor piese ale lui Eminescu pe scena Teatrului din Botoşani a fost primită cu viu interes de public. Dramaturgia istorică se remodelează în timp — şi unul din semnele descătuşării ei este ivirea unor opere mai puţin fidele tiparului clasic al dramei istorice, cu o structură deschisă, desţelenită de poncife şi izbăvită de anumite tipare asfixiante. Ca o expresie a unei stări de spirit (care fireşte nu este numai a literaturii istorice), o seamă de piese iau turnura unui „proces", anchetînd cazuri de conştiinţă ori supunînd unei judecăţi lucide erorile sau „crimele morale" istorice, cu nefaste urmări asupra unor destine umane. S-a declanşat o ofensivă susţinută, cam verbioasă uneori, fie cu arma satirei, fie sub semnul „poeziei", împotriva a tot ce poate duce la înstrăinarea omului de sine. După I IiIht.11 r, angajarea politică directă, atitudinea militantă deschisa an devenit date definitorii — dar cu obligaţia intrinsecă a irans formării acestora în emoţie artistică.

REVITALIZAREA SI ÎNCERCAREA DE MODERNIZARE A GENULUI

Prin exponenţii „liniei de sus“ a dramaturgiei istorice — prin Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Marin Sorescu, Paul Everac, D. R. Popescu, Al. Sever, Alexandru Voitin, Dan Tărchilă ■— argumentaţia etică primeşte o coloratură filosofică. Intre estetic — înţeles ca o atitudine detaşată, obiectivă — şi etic, semnificînd implicarea de nuanţă accentuat politică, opţiunea e fără echivoc. Concepute într-un spirit dialectic, după principiul — dramatic în fond — al

tezei şi antitezei, piesele istorice devin eseu, dezbatere, denotînd o nestăpînită înclinaţie speculativă, probleme ideologice, politice, sociale, morale topindu-se într-o ambianţă în care ideea abstractă inhibă, uneori, freamătul viu, concret, al vieţii.

Teatrul istoric îşi cultivă insistent vocaţia combativă de afirmare şi de recuperare a unor adevăruri esenţiale. El a devenit o instanţa în care întrebările se pun cu acuitate, în teatrul de inspiraţie istorică, alegoria politică se răsfrînge în forme de o subtilă sinuozitate. Subiectele desprinse din cronici devin „pretexte istorice", înlesnind meditaţia asupra destinului unui popor, dar şi asupra condiţiei umane însăşi, asupra vieţii şi morţii, a puterii şi slăbiciunii.

într-o recentă convorbire cu Horia Lovinescu despre conceptul modern de teatru istoric, dramaturgul exprima cîteva opinii ce mi se par deosebit de interesante, atît prin înţelegerea profundă a esenţei faptului de viaţă şi a celui istoric, cît şi prin perspectivele pe care ni le pot deschide, 111 mod implicit, către laboratorul de creaţie al scriitorului : *„Termenul a fost totdeauna confuz şi ambiguu. E greu să pui, de pildă, sub aceeaşi acoladă «Perşii» cu dramele istorice shakespeariene, cu piesele clasicismului francez, inspirate mai mult sau mai puţin liber din istoria antică, cu dramele istorice romantice de tip hugolian sau schillerian, cu «Apus de soare» sau... cu «Caligula».*

La o privire globală, singurul element care leagă acest <• teatru istoric» este factorul trecut. *Toate se referă la un trecut consemnat de istoria scrisă şi au in centru personaje cu existenţăx istorică verificată prin documente. (Bineînţeles că în cadrul acestei categorii de dramaturgie nu intră piesele de sursă mitică, fabuloasă, pentru că în cazul acesta zăpă-ceala ar fi prea mare...)*

Deci, de la început trebuie acceptată ideea că teatrul istoric evocă un timp revolut. Dar tot atît de limpede e faptul că evocînd un timp depăşit, autorul trăieşte, gindeşte, iubeşte, lupă şi moare in «timpul» său, inter pretind, prin urmare (deliberat sau nu), trecutul sub presiunea prezentului.

Dar să nu despicăm firul în patru. Cred că în vremurile moderne, incepînd cu secolul al XlX-lea, ceea ce se numea «teatru istoric» la noi şi în estul european avea cu totul altă semnificaţie decit în occident. Alai simplu spus, dacă în occident «teatrul istoric» oferea prilejul evocării de caractere sau de situaţii mai mult sau mai puţin pasionante, stranii, pitoreşti sau melodramatice, în ţările supuse pînă acum un veac şi ceva umilinţelor, asupririlor, subjugărilor şi ocupării, teatrul istoric *însemna cel mai naţional, mai declarat, mai vehement teatru politic posibil. De fapt, la noi «teatrul istoric» a fost un «teatru patriotic», revendicînd idealuri naţionale precise : independenţă, unitate naţională, suveranitate, dezvoltarea conştiinţei de neam etc.*

E interesant insă de observat faptul că odată cu dezrobirea ţărilor

respective de sub jugul imperiilor, în urma primului război mondial, că odată cu realizarea unităţilor naţionale, teatrul istoric şi-a pierdut treptat din importanţă căzînd deseori într-un epigonism retoric şi într-un soi de provincialism.

Azi ne aflăm într-o altă epocă. După al doilea război mondial, vrînd-nevrînd, omenirea a început să trăiască istoria la scară planetara. Teatrul istoric românesc nu şi-a pierdut caracterul patriotic, pentru că aspiraţiile patriotice nu pot fi niciodată desăvîrşit împlinite, dar a intrat, aşa cum era firesc, în Zona teatrului istoric mondial, în măsura în care acesta reprezintă nu doar proteste sau revendicări strict naţionale, ci o reconsiderare umanistă a istoriei pe plan universal. Ca să fie viabil, deci, teatrul istoric păstrîndu-şi fiorul patriotic e obligat să se ridice la nivelul reconsiderării lucide, prin prisma istoriei recente, a tot ceea ce este mai neliniştitor în lumea contemporană: tirania, injustiţia so-dală, dispreţul faţă de om, beţia puterii ele. şi ■>,'/ /'/fi/r.v *pentru cauza atît de fragilă, dar nepreţuită a dciiiml.itii umane şi a păcii".*

Experienţa teatrului românesc a demonstrat limpede faptul că pentru dezbaterea celor mai acute probleme po litice nu trebuie apelat numai la anumite modalităţi şi ignorate altele, ci importantă este transformarea ideii politice în conţinut artistic, în stare emoţională, în atitudinea creatoare, găsindu-se totodată şi mijloacele prin care această, stare să se transmită, la aceeași temperatură, spectatorului.

Reușite s-au înregistrat atunci cînd ideile şi opţiunile politice au pulverizat respectul prea mare acordat aparenţelor realităţii istorice — mai îndepărtate sau mai apropiate — şi au dinamitat formele îngheţate şi rigide, bazate pe o informaţie cumulativă, logică, firească, potrivită pentru zugrăvirea adevărului politic ; momentul apariţiei acestora coincide cu *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici şi *Petru Rareş* de Horia Lovinescu pe planul dramaturgiei în discuţie. Aceasta din urmă este piesa care a demonstrat convingător şi emoţionant că drama istorică constituie în teatrul românesc genul cel mai potrivit dezbaterilor largi, vizînd destinul poporului nostru, purtînd polemici cu timpul trecut,, prezent şi viitor. Renunţînd la reconstituiri, preferind sa releve esenţa luptei lui Petru Rareş, condiţia contradictorie a. unui conducător de ţară obligat să facă compromisuri pentru a-şi împlini o parte din marea lui datorie faţă de popor, Horia Lovinescu şi-a transformat crotil în comentatorul propriei sale istorii, răsturnînd logica simplă a faptelor şi a timpului, făcîndu-ne părtaşi gîndurilor şi meditaţiilor lui. Noua structură propusă de autor a ajutat nu numai la relevarea percutantă a sensurilor, dar şi la receptarea lor la o înaltă tensiune emoţională de către spectatori.

Nu există incompatibilitate între formele tradiţionale şi noul conţinut politic, dar ele trebuie să sufere modificări pentru a putea comunica incandescenţa marilor idealuri politice, forţa lor, autorul renunţînd chiar la amănuntul documentar, dacă se simte stînjenit de acesta, în favoarea sub-

linierii esenţelor şi a înţelesurilor profunde ale devenirii, astfel încît opera sa să pună în dezbatere problemele legate de sensurile majore ale unor evenimente cruciale din istoria neamului nostru. Aici este locul să-i pomenim în primul rînd pe Marin Sorescu cu *Răceala* şi *A treia ţeapă,* pe Paul Anghel cu *Viteazul* şi *Săiptămîna patimilor.* în această zonă a literaturii noastre dramatice avem de-a face cu piese care, îngemanînd speculaţia fina a eseului iilosofic cu referinţe în zona poeticului şi a metaforei, alătură reconstituirii un comentariu lucid şi, încercînd să desprindă înţelesurile uneori ascunse ale întîmplărilor de demult, le împleteşte cu aluzii transparente la evenimente sau climate politice din vremuri mai apropiate. Ecourilor ce urcă dintr-un trecut îndepărtat le răspunde, firesc, rezonanţa unor experienţe dure emanate de prezent.

Din piesele lui Sorescu sau Anghel, eseuri dramatice ingenioase şi calofil sofisticate, reiese că nu fascinaţia unor arhaice vremuri, nu pitorescul lor îl seduc pe scriitor, ci o cu totul altă, la fel de pasionantă aventură, pe firul unor permanenţe ale istoriei unui neam aflat mereu într-un „incon- fort tragic". Imaginate sau reconstituite, aşadar, aceste parabole istorice sînt, în esenţă, recurente, substanţa lor politică adăpostind sensuri adeseori actuale.

Un punct de vedere mai mult decît original, spiritual şi doct în aceeaşi măsură, paradox din care poetul se înfruptă ca nimeni altul, ne prezintă Marin Sorescu în caietul- program al spectacolului *Răceala* de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ :

„Teatrul numit istoric s-a constituit de prea miplte ori ca o dramă a neputinţei subiective, o dramuliţâ de ins, într-o tragedie mare, obiectiva. De aceea n-am apelat la ceremonialul cunoscut, la retorismul şi marea reconstituire. Acţiunea e lungă, se perindă prin faţa ochilor mai multe lumi, inii venea să zic lumea asta şi lumea cealaltă, dacă n-ar mai fi şi-o a treia, reprezentată de Bizanţul ambulant, cea care-i vinde lui Mahomed, la tarabă, exemple de mărire şi de decădere. Părerea mea e că într-un astfel de teatru, în fond popular, trebuie să existe multe, multe personaje, cu rost şi fără rost (aparent), ca să ai ce tăia. Oare istoria nu procedează la fel ? De multe ori cad tăiate mai ales cele cu un rost, dar asta e treabă şi răspundere de regie. Am dat drumul în piesă vorbelor contemporane pentru că limbajul de epocă, las[9] că nici nu-l cunoaştem bine, s-ar fi substituit uneori eroilor, şi-am fi avut în faţă vorbe, iar nu fapte, ne-ar fi încurcat. Dacă scriam piesa atunci, aş fi gîndit tot cu vorbe de azi, văzînd în viitor şi inventînd şabloane. Nu mimai vremea inhibă cîteodata, ci şi teatrul său. Ai faptele — acesta este un avantaja o avere. Dar acele fapte trebuie respectate, pe ele şi numai pe ele

trebuie să Ic lauzi y v./ /<• •m(i. ori invers sa le deschiţi, araţi neadcziunca, <\i .n//W (/ se pune vtn nod in git : s~a optat pentru line, istoria ./ "/*/.</ pentru tine şi unde mai e libertatea ?

Teatrul istoric prezintă avantajele şi dezavantajele f>o spectivei. Un tablou văzut de la dista?iţă oferă ochiului h niile hotarîte> mari, esenţiale. Dar creatorul e interesat si tic petele de culoare, de nuanţe, de acel verde-sulf de pc gu\a mugurarului, claca tabloul e cu pasarele. Mai prozaic spus : artistul e atras şi de sosul subiectului. Amănuntele, fleacurilc suit indispensabile în creaţie, pentru suculenţa lor, ca im»- tarul în zidărie. Tonul face muzica, e drept. Dar şi mişcarea scaunelor dinaintea concertului, foitul din fossă şi tuşea din sală interesează un evocator. Cineva-mi spunea că I-a auzit pe Enescu scîrţîind la vioară, acordîndu-şi instrumentul. «Ei bine», zicea, «scîrţîia dumnezeieşte!» L-am crezut. Ilustru! muzician mi s-a părut atunci şi mai mare.

în teatrul istoric lupta cea mai crîncenă o dă imaginaţia. Nu trebuie trasă de mînecă, să ia înălţime şi nici hi~ frîntă, ci condusă atent, de pe colină, întărîtată, stîrnităi, pusă să repete atacul şi numai spre sfîrşit ajutată... să piardă vitejeşte în faţa faptului real. Triumfă adevărul. Dar triumful lui n-ar însemna nimic dacă ar repeta stereotip cronografele, de cele mai multe ori sarace-lipite. Nu ne suprapunem tratatului de istorie, ci pornim de la el, ca scriitori. Trebuie să insuflam umbrelor sfinte viaţa şi pomelnicelor de pe pereţi forfota paznicului de hram.

Teatrul meu e exact, dar în mers. Adică, adevărul unui punct din istorie e mişcat în direcţia care-i e proprie, direcţia necesităţii şi punctul devine linie.

Mehmet al II-lea duce spre Ţara Românească epoca fanariotă, sărind cîteva etape. Aşa că, dară autorul rămîne dator căderii reale a Bizanţului, cu înfăţişarea apărătorilor lui în martiriu, nu greşeşte încercînd să surprindă jocul de mai tîrziu al Fanarului. Un teatru curcubeu, dacă se poate cumva înălţa curcubeu şi din sînge. Replici cu boltă, ca traiectoria ghiulelei.

E cunoscut eroismul ultimului Paleolog. «S-a împotrivit bărbăteşte pe locul unde zidul fusese străpuns, părăsit de tovarăşii lui de luptă din apus, ţinînd piept necredincioşilor pînă ce a fest covîrşit de mulţimea lor şi a murit odată cu împărăţia, care i-a servit drept linţoliu.» Aşa vorbeşte despre el istoricul englez Steven Runciman. Şi citindu-l după cc

scrisesem piesa, tremuram sa rm-mi dea peste cap «Căderea Bizanţului». Nu, deloc! Piesa mea nu contrazice faptul, dar îl amplifică, pe baza celor ce au urmat fişiilor de linţoliu. Ienicerii ajunşi în Valahia purtau, poate, în trăişti manuscrise, icoane, ori, ca să forţăm şi noi ceva, dacă zidurile tot au căzut, lespezi, desprinse cu tîrnăcopul din pardoseala Sfintei Sofii. Prăzile, pentru ei fără valoare, dar cu putere de atracţie, au devenit curiozităţi volante şi s-au împrăştiat în lumea noastră ca afişele în războaiele moderne, din avion. Iată şi partea luminoasă a unui regres prin înaintare. E clar însă că niciodată românii n-au văzut prescuri în turbanele celor care veneau peste ei ca vîntul şi ca gîndul.

Bizanţul a căzut marţi. Mehmet era la Tîrgovişte, aproape cu aceeaşi oaste, peste o săptămînă de ani şi încă doi. Deci trebuie să fi picat într-o vineri. La noi vinerea se postea, pe vremea lui Ţepeş şi nu i-au primit în nici un caz cu tobă de mistreţ. Zi de harţ, nu zi de frupt. Chiar şi celor traşi în ţeapă, care au putut fi văzuţi la intrarea în oraş, ca viţa de vie pe araci, să tot fi fost cîteva mii, le crăpa buza după un eveniment de cucerire. A fost, n-a fost? N-a fost!

Ce ne-a lipsit nouă în vechimea vechimii f Cronicarii. Făceam istoria destul de bine, dar pregetam ori n-aveam timp s-o scriem şi s-o trimitem pusă pe vorbe în apus, la cei buni de gură, care împrăştie veştile. Acolo ştirile ajungeau din sursă lăudăroasă, străină, şi izbînzile noastre scrijelate cu sînge, erau însuşite drept ale lor. Documentul sigur şi aproape unic, aparţine tot lui Ţepeş, scrisoarea sa faimoasă. Ce făceau scriitorii, «cronicarii şi rapsozii«• ? De-aceea trebuie cultivaţi şi ei, săracii, că sînt buni şi cei cu pana. Delăsarea e orientală. Califii aveau obiceiul de a darîma palatele pre decesorilor, căci nu sufereau comparaţia ca mijloc artistic. Sultanii turci ştergeau cu pulpana orice iscălitură, chiar şi pe-a lor.

hi orice formă aş fi turnat gindurile mele despre istorie, poem ori eseu ori roman ele ar fi fost, în esenţă, aceleaşi.

Teatrul este cel care te stimulează cel mai mult, pentru că mişti oamenii. Şi, dacă-i lansezi în nava temporală, trebuie să ţii permanent legătura cu ei. Ei zic că e bine, din veacul al XV-lea, şi vin spre mine ; eu zic că e bine, din veacul al XX-lea, şi-i încurajez să-mi spună tot ce se întîmplă şi notez observaţiile lor; aşa cum mi le spun. M-a impresionat soarta acelui ţînţar rătăcit într-o navă cosmică, pe care cosmonauţii au trebuit pînă la urmă, să-i sacrifice, că-l încurca. Scriitorul e musai să fie alem şi la bi/.iitnl, ilr orice natură. E tot document uman şi ţînţariil, taie, ııı,ıı ştii, poate deveni armăsar.

Port cu mine mai multe campanii nescrise. Pentru mine istoria înseamnă o lecţie, la care iau notiţe si, pcrmiţîiidii-nii luxul de a avea acasă un papagal care le învaţă papagaliceşte, eu stau şi încerc să leg faptele unele de altele, sa Ir înţeleg şi le văd sensul. Tot răul spre bine, aşa ar trebui să se termine orice tratat de istorie românească prin acest proverb călit în războaie. Aceasta despre estetica teatrului istoric

Ceea ce dă drept de existenţă acestei noi viziuni asupra faptului istoric, atestînd în aceeaşi măsură caracterul ei contemporan, un spirit consonant cu cel al epocii noastre, mi se pare a fi şi puternica adeziune a publicului faţă de accste spectacole. Dacă spectacole de acum două decenii cu piesele noastre istorice,

exceptînd *Apus de soare* pe scena Naţionalului bucureştean, cu George Calboreanu în rolul lui Ştefan cel Dvlare, nu făceau întotdeauna săli pline, cele mai multe dintie aceste spectacole care se joacă azi în teatrele Capitalei au un public extrem de numeros. *Răceala* lui Marin Sorescu ţine afişul de cîteva stagiuni la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", cu un număr record de reprezentaţii, tocmai spectacolului de la „Bulandra" datorîndu-i-se, după părerea mea, includerea poetului Marin Sorescu, ca dramaturg, în manualele şcolare.

Tindem să credem, judecînd şi după antecedente, că o piesă istorică are în epoca în care a fost scrisă şi reprezentată scenic o rezonanţa mult mai puternică. Ceea ce atestă, dealtfel, că marii dramaturgi, atunci cînd au scris teatru istoric s-au manifestat în primul rînd ca nişte creatori contemporani, cunoscînd pulsul timpului lor. *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu a fost, la prima ei reprezentare (sub titlul *Răzvan Vodă,* Teatrul Naţional din Iaşi, 1867) un succes de prestigiu. Nu ne îndoim că multe dintre spectacolele istorice care au văzut lumina rampei pe scenele Capitalei pînă prin anii ’60, s-au bucurat şi ele de un succes binemeritat. Dar *Răzvan şi Vidra,* în regia maestrului Sică Alexandrescu, pe scena Naţionalului bucureştean (1967), cu Eugenia Dra- gomirescu şi Emanoil Petruţ, s-a epuizat ca spectacol după un număr restrîns de reprezentaţii, deşi creatorii acestuia nu credem că s-au aflat, în planul interpretării, sub valoarea celor de la premiera absolută. S-ar impune de aici concluzia

că o primă condiţie a succesului de public este oglindirea în text şi în spectacol a spiritului epocii şi chiar a „gustului^ spectatorilor. Aceasta explică, cred, şi cîteva dintre insuccesele de public ale unor spectacole contemporane, generate dealtfel de texte care, sub aspectul construcţiei dramatice, şi chiar al ideilor vehiculate, sînt meritorii. *Alexandru Lapuş- neanu,* spectacol care are 1a bază mai mult decît o dramatizare, o prelucrare, datorată lui Virgil Stoenescu, a cunoscutei nuvele omonime a lui Alexandru Negruzzi, a văzut lumina rampei pe scena Naţionalului bucureştean în stagiunea 1978/79. Deci, într-un climat de afirmare a teatrului istoric, dacă ne gîndim că *Răceala* făcuse deja peste o sută de reprezentaţii, *Alexandru Lăpmneanu* nu s-a impus însă. De ce ? întrebare grea. De ce numărul reprezentaţiilor cu *Des- căpaţinarea* de Alexandru Sever, la Teatrul Giuleşti, un spectacol de înaltă ţinută artistică, avînd la bază un text dramatic pe care istoria literaturii noastre, probabil, nu-l va neglija, nu a cunoscut succesul de public scontat şi meritat ? *Muntele* lui D. R. Popescu face serie lungă la Teatrul din Piatra Neamţ, dar *Doua ore de pace,* de acelaşi autor, înregistrează pe scena Teatrului Mic (ale cărui spectacole sînt, în general, la „bursa" publicului bucureştean, dintre cele mai solicitate) — un semieşec. La fel, recentul spectacol, de la Teatrul Nottara, cu piesa lui Mihai Georgescu,’ *Marea lumină albă*, lipsit de vlagă, cu un text de o scăzută valoare dramatică. încerc să găsesc cauza căderii unor spectacole care, judecate în sine şi nu după afluenţa publicului ■— lucru dealtfel imposibil, realizabil numai ca metodă de investigare a acestei cauze — am putea spune că sînt, cel puţin unele din ele, bune, solide, cu un text valoros şi într-o montare şi interpretare meritorii.

în cazul spectacolului de la Teatrul Naţional, *Alexandru Lăpmneanu*, o cauză a insuccesului ar putea-o constitui „autoritatea tiranică" a nuvelei lui Costache Negruzzi. Nuvela, una dintre cele mai bune ale genului în literatura noastră, a cunoscut, pînă acum, numeroase dramatizări, sortite eşecului însă de fiecare dată ; ea este într-atît o „reuşită" a epicului încît „dramatizarea" are de suferit întotdeauna datorită „contribuţiei" mult prea substanţiale a celui care şi-a luat această grea misiune. Virgil Stoenescu a mers chiar mai departe, adăugind, în calitate de autor al versiunii dramatice, o atitudine partizană acţiunilor domnitorului, justificîndu-le mai mult decît îşi propusese Negruzzi, ceea ce, în cumpăna .spectacolului, atîrnă uneori mult prea greu, dîiidu i o ICIU.I de teatru didactic. Nuvela lui Costache Negru/zi mi p.încă epuizează tot ce se poate spune esenţial despic Alex.imlm Lăpuşneanu ; e una din operele de căpătîi, intrate în m,i nualele şcolare, se bucură deci şi de o largă circulaţie în rin dul publicului. Avînd convingerea că piesa nu-i va oieri nimic nou, faţă de textul epic al lui Negruzzi, că spectam Iul e lipsit, deci, de aşa-numita latură informativă, I-a ocolii.

Alexandru Lăpuşneanu e o nuvelă romantică, spectacolul nu putea scăpa nici el acestei categorisiri. In consecinţă, crea ţia actoricească trebuia vrînd-nevrînd să se înscrie, deci, şi ea în aria spectacologică a teatrului romantic, cu lungi şi patetice tirade, cu „caractere" care au făcut cîndva şcoală. Gustul publicului —, hrănit de o bună bucată de vreme cu un teatru istoric de o cu totul altă natură — a fost şi el determinant în soarta spectacolului, astfel că *Alexandru Lă~ puşneanu* de la Teatrul Naţional intră, aproape exclusiv, în matineele pentru şcolari.

Un public eterogen, mai puţin receptiv la o piesă istorică, aşa cum e cel de la Teatrul Giuleşti, a impus o prezenţă tot mai rară a unui reuşit spectacol cu *Descăpăţîna- rea,* deşi textul dramatic — avînd ca subiect destinul tragic al marelui cronicar Miron Costin — este valoros. Spectacolul s-a bucurat de o foarte bună primire din partea criticii de specialitate. Dar publicul — aşa cum s-a întîmplat şi în cazul altor piese şi montări, apreciate de critica dramatică la superlativ — nu a aderat la spectacol. Cred că în aprecierea publicului, ca participant la actul creaţiei spectacolului, trebuie pornit nu

numai de la necesitatea „formării" lui, ci şi de la condiţia obiectivă, existenţa lui, implicit a gustului lui. Teatrul lui Al. Sever nu seamănă altor texte dramatice în privinţa tramei, nici măcar nu aduce în scenă personaje istorice cunoscute din alte piese (mă refer la identitatea lor civilă), iar sub aspectul construcţiei, expresiei dramatice, aparţine dramei noastre istorice tradiţionale care a dat capodopere, dar şi producţii scenice insignifiante prin veleitaris- mul unor autori de text şi de spectacol.

Un scriitor contemporan care, să spunem, şi-a însuşit pîna la perfecţiune stilul, „lecţia Balzac“, nu trebuie să fie nedumerit de ce, între el, „contemporanul", şi Balzac, cititorul îl va alege din raftul librăriei sau al bibliotecii pe cel de-al doilea. Sub acest aspect cred că trebuie judecat şi insuccesul lui D. R. Popescu cu *Două ore de pace* pe scena Teatrului

Mic. în ultimă instanţă, în spectacolul de la Teatrul Mic se reia o temă abordată încă de tragicii greci : conflictul dintre datorie şi sentiment. Cadrul e autohton — Războiul de la 1877 — dar el funcţionează, aici, mai mult ca un decor, fiindcă în prim plan trece acest conflict, pentru unii teoreticieni generator de tragedie.

Să recunoaştem, însă, în lipsa de aderenţă a publicului la unele din aceste spectacole poate şi un semn de maturitate estetică : „noul“ nu e judecat numai prin ineditul faptelor, al forţelor care se înfruntă, prin starea civică a personajelor.

O subtilă analiză, identificînd profunda notă de originalitate a dramaturgiei istorice contemporane românești, o face Constantin Măciucă. Autorul ia ca repere pentru analiza sa îndeosebi dramele istorice ale lui Marin Sorescu, Paul An- ghel şi Paul Everac, nume dintre cele mai reprezentative nu doar ale dramei noastre istorice, ci şi ale dramaturgiei noastre postbelice, remarcînd faptul că : *„Această tendinţa aduce în centrul preocupărilor situaţia istorică, contextul relaţiilor politico-sociale, morale în care se relevă ethosul românesc, iar situaţia evocată este prevalent tragică. [...]*

în această perspectivă, eroismul ca formă a participării la istorie nu se mai manifestă în lumina intensa a zenitului, cînd evenimentele sînt propice, apoteozînd cu împliniri aspiraţiile, ci în umbrele înfrîngerilor de moment: eroismul nu mai este o însuşire a braţului, ci o calitate a spiritului de a-şi revitaliza resursele morale, de a fortifica aptitudinile de rezistenţă ale ethosului, de a rezista opresiunii şi a repurta biruinţe ale cugetului, transformînd un învins într-un învingător. Eroicul este monumental, dar monumentalitatea, se dimensionează interior şi comunică intensitatea forţei de rezistenţă; eroicul se defineşte nu extensiv, ci prin concentrare, nu este o rezultantă a efemerului, ci o însuşire a esenţei şi, prin ea, a dur atei.“ [16]

Nu-i nici o noutate în a afirma că astfel de piese depășesc strimta clasificare de ordin estetic — categoriile de tragic, dramatic, comic, eroic, coexistînd în cadrul aceluiaşi întreg — fiind în ultimă instanţă... texte dramatice. Desigur,
o astfel de formulă dramatică nu este originală, şi are rădăcini într-atît de vechi încît identificarea ei cu numele unui
singur autor s-ar dovedi o eroare. Proprie ne .ip.ut* m.n di grabă perspectiva filosofică sub care relaţia di.deciii ,i dmiir mase şi personalitate capătă noi sensuri.

Drama tradiţională situează în centrul atenţiei per,mu lităţile, marii conducători, aflaţi în fruntea maselor, lîmlii, lără a nega, bineînţeles, rolul personalităţilor, într umil «lui poemele sale amintea tăcerea unită a istoricilor alunei cînd consemnează marile victorii militare, marile descoperii i, fiindcă, aducînd în prim plan chipul personalităţii, uii.i s.i vorbească despre eroul anonim. Istoria este creaţia maselor, ne amintea Brecht. Ceea ce-i demn de relevat — gîndindu-ne l.i drama lui Cam.il Petrescu, *Bălcescu,* căreia îi revine meri iul de a fi deschizătoare de drumuri în acest sens, în dramaturgia noastră postbelică, la *Răceala* sau *A treia ţeapă,* piesele lui Marin Sorescu, fie la *Constandineştii* lui Paul Everac, sau *Mantele* lui D. R. Popescu — e această rezolvare originală a raportului dintre personalitate şi mase. în *Răceala,* domnitorul VIad Ţepeş se cristalizează ca personalitate istorică fără a apărea în scenă. în *A treia ţeapă,* Vlad Ţepeş e cel care domină scena, dar poporul apare şi el în toată măreţia sa. în drama lui Everac, neamul Constandinilor se identifică în destinul lui cu însuși destinul poporului român, Constan- dinii sînt un „erou colectiv" care simbolizează poporul român. Păstrîndu-şi individualitatea, ca în dramele istorice clasice, personalitatea nu e doar exponentul maselor, ea nu se identifică doar în crezul său patriotic, ci în chiar fiinţa lui colectivă, aşa cum, printr-o expresie fericită, într-unul din poemele sale Sorescu scrie că trebuind să se dea un nume întregii fiinţe a poporului nostru, cu durerile şi bucuriile sale, oamenii i-au spus Eminescu.

Vlad Ţepeş nu e numai numele domnitorului, ci într-un fel însuşi numele poporului

[16] Constantin Măciucă — *Valenţe educative ale teatrului de evo*

român de la jumătatea secolului al XV-lea, cel care I-a înfruntat pe Mahomed, cel care a cîştigat şi chiar a pierdut bătălii, dar niciodată n-a pierdut lupta, cel care, supus atîtor vicisitudini ale istoriei, a continuat să existe.

Am putea distinge, în sfîrşit, o altă categorie a teatrului, istoric, în care un loc aparte deţine piesa-document. Dimensiunea sa temporală este trecutul, dar trecutul surprins în semnificaţia sa viitoare. Aici aş cita piesele lui Mihnea Gheorghiu *(Zodia taurului, Capul).* Teatrul oarecum livresc

il lui Mihnea Gheorghiu alătură erudiţiei speculative referinţe prompte de „reportaj istoric" care, prin comentariul explicit, aproape didactic, cunoaşte un ecou direct în actua- 'itate.

Maturizarea politică şi artistică a slujitorilor scenei româneşti, deschiderile largi ale orizontului spiritualităţii, schimburile culturale cu mişcările teatrale de peste hotare şi mai ales simţul civic, partinitatea, asumarea unor înalte responsabilităţi comuniste de către dramaturgi, regizori, scenografi, actori, au dus la un reviriment firesc în evoluţia teatrului istoric.

Mai ales în intervenţiile criticii, nu o dată pusă în faţa unor spectacole ce impresionează printr-o puternică originalitate (datorată atît textelor dramatice, cît şi viziunii scenice), s-au formulat judecăţi de valoare vizînd noţiuni viu controversate : demitizare şi remitizare. Spun *noţiuni* şi nu *concepte,* întrucît consider că abaterea de la ceea ce sîntem tentaţi a considera în general drama istorică se referă cel mai ades la structura formală a spectacolului, la raportul de forţe aşezat în alt registru decît cel pe care ne-am obişnuit a-l atribui ca propriu dramei istorice de factura clasică. In fond, Shakespeare a *demitizat,* mergînd în dramele sale împotriva faptului istoric consemnat de istorie. Am citit undeva că recente descoperiri ale istoricilor-englezi aşază pe Richard al III-lea într-o lumină favorabilă, atît în ce priveşte acţiunile sale, cît şi aspectul fizic. în *Apus de soare* a lui Barbu Ştefănesou Delavrancea, Ştefan, marele domnitor, „sfînt“ în conştiinţa contemporanilor ca şi în cea a urmaşilor, apare la zenitul anilor săi de glorie, ca un înţelept, nu cu braţul înarmat stînd de strajă la hotarele Moldovei. Vlad Ţepeş, urît de negustorii saşi braşoveni şi boierii munteni cărora le luase privilegiile, trăgea după sine o faimă nedreaptă — datorată unor autori de mîna a doua, care se îndeletnicesc cu specularea senzaţionalului, a picantului în istorie —, cea a unui om setos de sînge. Era firesc ca acest ctitor de neam, judecîndu-1 după adevărul istoric şi nu după născociri, punîndu-i în adevărată lumină faptele, să intre în conştiinţa poporului nostru cu însemnele lui de glorie, în *Răceala* şi *A treia ţeapă* nu asistăm, deci, la un proces de *remitizare* a lui Vlad Ţepeş, ci la reconsiderarea acţiunilor sale, dintr-o perspectivă consonantă cu cea a epocii contemporane autorului.

Nici uneia din marile figuri ale panteonului i,hhici 11.1 ţionale, noua dramă istorică românească mi i a suip.il pir destalul. N-au fost demolate mituri şi nici create allelc, iur xistente, ci reconsiderate figuri şi evenimente, după un MMCIII de valori propriu societăţii noastre. *Problematizarea* di.imn istorice, evidenţierea proceselor sociale, reconsiderarea perso nalităţilor şi situaţiilor în spiritul epocii lor, dar şi prin relevarea unghiului de vedere contemporan asupra acestora, prin care faptul istoric devine lecţie pentru prezent — ceea ce-i creează şi o largă audienţă la public — sînt trăsături ale noii creaţii dramatice şi nu ale *demitizării* sau *remitizării.*

Petru Rareş, piesa lui Horia Lovinescu a fost socotita, în urmă cu ani, un act de *demitizare.*

De fapt ce înseamnă aceasta ? Răsturnarea eroului de pe piedestalul istoriei şi aşezarea lui în cotidian prin subsumarea sa unor îndeletniciri casnice, prin limbaj cotidian, construcţie elementară şi decor sărac ? Eroul nu poate fi scos din contextul său, nici diminuat în raport cu capitolul ce
i se cuvine în faptele veacurilor. Poate discutabilă, expresia de „demitizare" definea încercarea şi foarte adesea reuşita aducerii eroului mai aproape de spectatorul contemporan. Vorbind, gesticulînd şi mai ales gîndind — la problemele de atunci ■— ca spectatorii de azi. Deci, aspectele exterioare — pe care unii au „brodat" prea mult şi cărora li s-au dat cîteodată semnificaţii nejustificate — nu au fost definitorii. Demitizarea se referea mai ales la o minuţioasă direcţionare a resorturilor intime ale eroilor, scoşi din ramele poleite şi convenţionale ale unor imagini la îndemînă şi trans-

feraţi în lumea contemporană nouă. Personajul nu mai e sanctificat, are, mai degrabă, un sens metaforic, o plinătate rafaelită a sentimentelor şi pasiunilor, se îndoieşte şi greşeşte la fel ca muritorii de rînd, căutările sale în plan ideatic trec rampa spre azi, apropiindu-1 de oamenii simpli în ipostază de spectatori.

Regizori ca Sorana Coroamă în *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, Dan Micu în *Răceala* şi Sanda Mânu în *A treia ţeapă,* de Marin Sorescu, Tudor Mărăscu în *Descăpăţînarea* de Alexandru Sever, Emil Mândrie în *Muntele* de D. R. Po- pescu, regizori talentaţi din generaţii diferite, şi-au pus amprenta contemporaneităţii lor asupra spectacolului.

Este foarte interesant, şi totodată semnificativ, de remarcat faptul că regizorii foarte tineri şi-au încercat forţele cu asemenea piese, — ca, de pildă, cele ale lui Sorescu, montate de Dan Micu, Mircea Cornişteanu şi Iulian Vişa. „Teritoriul" piesei istorice devine, în planul esteticii teatrale, stimulativ şi competitiv totodată.

ECOURI CLASICE ÎN MDDERNITATE

Putem oare să etichetăm drept *clasice* lucrările dramatice create după anumite *canoane,* dar elaborate la tensiunea epocii noastre ? Mă gîndesc la acele piese cu o intrigă bine închegată, păstrînd, mai mult sau mai puţin, o evoluţie a conflictelor cu punct culminant şi deznodămînt. „Canoanele" au căzut în desuetudine datorită veleitarismului unor autori de texte corecte, al căror meşteşug de a confecţiona drame istorice a fost adesea confundat cu *valoarea* ; după cum, mai trebuie să spunem că astfel de piese s-au bucurat întotdeauna de adeziunea publicului nostru şi pentru că eroii lor întruchipează chipuri sfinte ale istoriei neamului românesc.

Camil Petrescu ne-a lăsat o operă de referinţă, Bălcescu, frescă a Revoluţiei de la 1848, *drama de idei* în aceeaşi măsură. Mircea Ștefănescu în *Cuza Vodă* şi Tudor ■Şoimaru în *Povestea Unirii* sînt cronicarii domniei lui Alexandru Ioan Cuza, înscriindu-se în linia dramei istorice tradiţionale.

Dan Tărchilă preia şi el, într-o bună măsură, procedeele clasice, deschizînd drum piesei poematice, cu proiecţie spre balada unui *Meşter Manole* sau a *Mioriţei: Io, Mircea Voevod,* e o asemenea fericită încercare, sudură de realism şi mit, totul închegat cu bun patos autentic. Al. Voitin, în cea mai izbutită dintre piesele sale — *Procesul Horia* — alege dezbaterea dramatică drept aparent pretext teatral ; procesul eroului e procesul unei stări sociale cu efecte scenice de mare respiraţie.

Mihnea Gheorghiu se dedică unui gen pe care l-am. putea denumi „poem scenic", şi îl foloseşte, cred, din convingerea că a descoperit o nouă formulă pentru teatrul de inspiraţie istorică — *reportajul dramatic. Zodia taurului* aduce în prim plan chipul 'lui Tudor Vladimirescu (acelaşi care îl inspirase în *Tudor din Vladimiri,* evocare dramatică construită într-o formulă de teatru consacrată a genului istoric, iar *Capul* este *reportajul* unor evcnimcnU' ı,ııc I ,ııı m central lor pe Mihai Viteazul; Virgil Stoenesiu c.uit.i t" pli caţiile sociale ale destinului lui Alexandru Lăpuşne.mii, p.r, trînd însă în cea mai mare parte, nu numai în spiiii, ii în desfăşurarea lor, evenimentele descrise de Ncgru/./i, ii pologia consacrată prin nuvelă. Paul Everac găseşte în *Ihutv pe zăpadă* o nouă... urmă istorică a lui Horea, al cărui des tin tragic a întipărit urme adînci în conştiinţa oamenilor (le- pretutindeni. *Saptămîna patimilor,* „ipoteză dramatica de veac eroic moldav", cum şi-a subintitulat Paul Anghel ace.ist,ı piesă inspirată din viaţa lui Ştefan cel Mare, se află, ca formulă, la graniţa dintre *dramă* şi *poem* dramatic ; *Viteazul,* aparţinînd aceluiaşi autor, e dedicat lui Mihai Viteazul. Ceea ce cred că trebuie relevat cu deosebire în cazul dramelor lui Paul Anghel este implicarea celor doi domni şi a acţiunilor lor într-un context mai larg : braţul lor n-a stat de straja doar la graniţele ţărilor lor, ci la hotarele continentului, ocrotind, cu neliniştea noastră, liniştea altora. La construcţia marilor edificii ale Europei, ne socotim astfel părtaşi prin preţul de sînge al românilor din cele troi ţări româneşti.

Desigur, în această complexă efervescenţă a dramaturgiei şi spectacolului istoric, nu tot ce s-a creat rămîne ca punct de referinţă ; n-au lipsit nici fabricatele, nici surogatele, nici spectacolele mediocre şi declamatorii, cu un fals patetism.

In cadrul larg al metamorfozelor de gen şi de structură pe care artele

contemporane îl acoperă azi, corelate cu varietatea de limbaj, aş sublinia şi coeficientul de „social" al artei spectacolului, coeficient ce-i conferă vigoarea regenerării ei în funcţie de fondul de viaţă, modelarea permanentă, existenţa sa într-o stare de procesualitate.

In cadrul teatrului istoric s-au confirmat nu numai personalităţi regizorale, ci şi mari interpreţi. S-au afirmat stiluri diverse, formule speotacologice variate, aşa cum au dovedit-o :;i cele două festivaluri de teatru istoric desfăşurate în 1979 şi 1980 Ia Graiova.

Dramaturgia istorică nu a îngheţat imaginaţia creatorilor, ci, dimpotrivă, a fertilizat-o. Ea s-a dovedit un teritoriu fertil al unor dezbateri contemporane, în aşa fel încît. se poate vorbi uneori — numai aparent paradoxal — despre un „teatru istoric de actualitate". Evident, în aceste ca-

'/.uri, caracterul actual al istoriei trecute se exprimă prin gîndirea înaintată, nouă, modernă, contemporană, a creatorilor, prin modul în care aceştia privesc, înţeleg şi comentează, activ, istoria. Acest mod de gîndire, asimilat în arta spectacolului, a generat pentru interpreţii actului teatral obligaţii noi : trecerea de la formule de teatru închise şi convenţionale la un tip de spectacol incitam, activ, care să dialogheze permanent cu publicul său, într-o unitate deplină de spirit şi de simţire contemporană. *Piesa istorică nu este doar evocare, ci şi un domeniu de afirmare a conştiinţei contemporane.*

EMINESCU ŞS TEATRUL

„Nivelul culturii generale a ua(iri un I poate ridica nimeni cu umărul ■ liiii/'iit şi munca umplu neajunsurile".

MIIIAI KMINI.Si I !

Steaua marilor genii ale omenirii nu apune nicicînd. întruchipând în aceeaşi măsură universalitatea, dar şi sufletul naţiei în care au vieţuit, timpul lor n-are graniţe, ei sînt şi vor coatinua să fie, atît cît există însuşi poporul din care s-au ridicat, contemporanii noştri. Numai acestei dimensiuni se supune cugetul marelui Eminescu. Dar opera lui nemuritoare nu se restrînge doar la scriitor, poet şi prozator în aceeaşi măsură, inconfundabil ca dramaturg ; teoreticianul le-nomenului cultural, chiar omul politic, continuă să ne dea de gîndit. Multe din ideile sale sînt nu numai „recuperabile" prin actualitatea lor, ci adevărat catalizator al meditaţiei noastre prezente. Cît de contemporană ne apare şi azi, devan- sînd timpul său, înţelegerea contemporanilor săi, aceasta reflecţie : *„Civilizaţia adevărată a unui popor consistă nu în adoptarea cu deridicata de legi, forme, instituţii, etichete, haine străine. Ea consistă în dezvoltarea naturală, organică a propriilor puteri, a propriilor facultăţi ale sale. Nu există o civilizaţie umană generală, accesibilă tuturor oamenilor în acelaşi grad şi în acelaşi chip, ci fiecare popor îşi are civilizaţia sa proprie, deşi în ea intră o tnulţime de elemente, co-mune şi altor popoare.“* [1]

ACTUALITATEA GÎNDIRII TEATRALE EMINESCIENE

Dacă geniul poetic al marelui Eminescu s-a cristalizat şi constituit într-o operă monumentală, nepieritoare, gîndirea

- M. Eminescu, *Opera politică*, voi. II, ediţie îngrijită de I. Creţii, Cugetarea, Bucureşti, 1941, pag. 374.

Teatrala a poetului poate fi urmărită — ca într-o răsfrîngere de oglinzi — în cronicile, articolele, notele, însemnările vădind preocuparea statornică pentru fenomenul teatral românesc, dragostea şi interesul pentru teatru aparţinînd nu numai unui gînditor profund şi original, ci — poate, în primul rînd — unui patriot înflăcărat. Eminescu visa un Teatru Naţional care să-i insufle publicului său *„simţăminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase şi morale".*

Acestui scop înalt se subordonează cu neobosită consecvenţă întreaga activitate de comentator al fenomenului teatral naţional, pe care marele poet o desfăşoară, în deplină cunoştinţă de cauză, dinăuntrul ei, dovedind nu numai o cunoaştere subtilă a uneltelor profesiei, ci şi o aplicare directă, exigentă, la obiect. Ceea ce impresionează mai cu seamă în cazul lectorului contemporan nu este numai varietatea şi pertinenţa preocupărilor şi aprecierilor eminesciene, ci şi *actualitatea* gîndirii sale teatrale, valabilitatea deplină — la o distanţă de timp considerabilă în acest domeniu de evoluţie rapidă — a ideilor sale despre teatru, despre menirea înaltă şi plină de răspundere a slujitorilor săi.

în cronicile publicate în „Curierul de Iaşi“ şi „Timpul", găsim adevărate şi patetice pledoarii ale poetului pentru promovarea dramaturgiei naţionale, pentru punerea în scenă a lucrărilor aparţinînd marilor scriitori ai lumii, pentru realizarea teatrului ca o şcoală a adevărului.

O primă pledoarie : înfiinţarea „Societăţii pentru fond de teatru român în Transilvania", teatru menit să slujească prin repertoriul original stabil geniul naţional al poporului român, instituţie care să contribuie la formarea şi educarea gustului publicului. Poetul se lansa într-o critică acerbă cu referire la alterarea gustului public de către farsele şi operele franceze şi germane prezente pe scenele teatrelor.

Un rol important îl atribuie formării trupei de actori : *„Se-tiţelege, că înjghebînd repertoriul cît îl avem, culegînd actori de categoria celora, cari i-am văzut rîzînd şi la lumina zilei de tot ce-i frumos şi bun, se-nţelege că astfel am putea să deschidem un teatru chiar de azi, fără ca naţiunea să contribuie ca atare un ban măcar, pentru că masa poporului aleargă cu banul din urmă chiar, pentru a vedea repre- zentîndu-se naintea sa necuviinţi, pe cari eu, să am o putere, le-aş pune sub privegherea tribunalului corecţional..., dar oare, dacă naţiunea ca atare se simte dispusă ca să contribuie pentru înfiinţarea unui teatru naţional, ea să cadă în*

aceleaşi greşeli, în care a căzut lumea loalti < >.ur iim ,i nu învăţăm clin greşelile altora ? Să nu ne folosim ilr iin/'i, furarea cea în sine favorabilă, cum că simţul /><>/><>>uhu un\ tru e încă vergin şi necorupt ele veninul farselor şi a opnrhn franceze şi nemţeşti f Din contra.,, să ne folosim ilr im/nr furarea asta aşa de favorabilă [...] ca tocmai înlr un d\rmr nea timp noi să dedăm publicul nostru, ţolosindu-ne tir nr experienţa lui, cu creaţiunile geniilor paterice, cu simţrmintr mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase şi morale." [17]

Eminescu dovedeşte, într-o astfel de împrejurare, ıuı numai deplină cunoaştere a mişcării teatrale româneşti, a i î i cea din Transilvania, cît şi cea de peste munţi, oi şi o cu prindere largă, în obiectivul demersului său critic, asupra teatrului european.

La 1870, epocă de decadenţă, în fapt, a teatrului eu ropean, în care un Scribe evolua pe coordonate de astru, în gustul publicului, în timp ce marii dramaturgi ruşi şi nordici aspirau încă la consacrare, iar dramaturgia românească nu-l dăduse pe Caragiale, el, Eminescu, — trebuie să-i recunoaştem geniul pînă şi în acest domeniu — pe un teren lipsit de tradiţii (critica dramatică era la noi încă în faza consemnărilor entuziaste), jalona, cu maturitate, un itinerar posibil pentru teatrul românesc, ca focar al marilor sentimente şi al ideilor generoase. Intrarea noastră mai tîrzie în această activitate culturală putea să se întoarcă într-un cîş- tig : construirea edificiului pe simţăminte necorupte.

O idee importantă, fertilă pentru mişcarea noastră culturală era aceea că poetul, negînd astfel graniţele vremelnice înitre românii din Transilvania şi cei din Ţările Române, afirma cu simţ patriotic, încă o dată, unitatea de spirit a românilor, concretizarea ideii unei singure naţiuni.

Scriitori sînt aceia *„cari nu se silesc să ni spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr.",* scria Eminescu. [18] De unde, fircsc, tragem concluzia că înşişi dramaturgii sînt chemaţi nu doar a ne procura o petrecere, ci au marele rost de a fi purtătorii unui adevăr, chiar trist, temeiul sensului lor fiind mai presus de iluzie şi abstragere din realitate. Ideea, desigur, nu e nouă. Dar ea se manifestă pe un teren prielnic teatrului- iluzie, a cărui reflectare deplină o găsim în teatrul burghez, şi cu cea mai mare pondere în teatrul bulevardier.

Deplin actuală, chiar şi în politica repertorială a zilelor noastre, rămîne cerinţa pe care o formula Eminescu contemporanilor săi : constituirea unui fond de piese, în care să se opereze selectiv. Repertoriul să fie alcătuit ţinînd seama şi de valorificarea raţională, judicioasa, a actorilor de care dispun colectivele artistice : *„Teatrului românesc ii trebuie un capital de piese bune, actorilor un*

---

[17] *Repertoriul nostru teatral.* Studiu apărut sub semnătura M. Eminescu în „Familia", VI, nr. 3, din 18/30 ian. 1870, 25—28, cu prilejul discuţiei publice pe tema înfiinţării „Societăţii pentru fond de teatru român în Transilvania".

Toate citatele din cronicile teatrale eminesciene sînt preluate din volumul : Mihai Eminescu, *Scrieri ele critică teatrală,* cu un studiu introductiv şi note de Ion V. Boeriu, Editura Dacia, Cluj, 1972.

[18] *Revista teatrală: „Revizorul general*". Cronică în „Curierul de Iaşi", IX, nr. 133, din 5 decembrie 1876, pag. 3.

capital de roluri potrivite cu talentul şi fizicul lor.“ [19] Repertoriul nu-i doar o alcătuire, întîmplătoare, de piese. Nici scopul, rezolvat prin structura lui, nu e îndeajuns spre a reprezenta o politică repertorială. A ataca texte dramatice mai presus de putinţa trupei se dovedeşte, şi astăzi, un orgoliu păgubitor. Strică gustul publicului sau îl îndepărtează de teatru. în alcătuirea repertoriilor, Eminescu sublinia datoria teatrelor de a prezenta p^ scenă, în primul rînd, cele mai valoroase piese ale dramaturgiei naţionale : „*Repet dar cum că studiul cel se rios al dramaturgilor* naţionali, *acela numai poate să ne aducă, ca să compunem un repertoriu naţional român, care nu numai să placă, ci să şi* folosească, *ba înainte de toate să folosească*[20] încă o dată autorul insistă asupra funcţiei sociale a teatrului, tradusă în acest caz prin „*înainte de toate să folosească".* Dramaturgia universală, prin valorile sale perene, etern umane, sensibilizează, estetic şi moral, înnobilează fiinţa umană, azi ca şi peste secole. Dramaturgiei naţionale îi revine însă menirea de a răspunde, în primul rînd, întrebărilor pe care timpul le pune spectatorului contemporan, nu numai într-un sens general uman, ci, fără a vulgariza menirea artei, prin includerea în sfera tematică şi a preocupărilor cotidiene ale oamenilor. Iată de ce, în primul rînd, dramaturgia naţională e cea care, mai înainte de toate, trebuie „să folosească". E interesantă şi pe deplin actuală opinia lui Eminescu referitoare la ponderea și relația care trebuie să existe între traduceri şi dramaturgia auioliiun.i m repertoriul teatral, precum şi opţiunile exprimate cu pi ivii c Ia moralitatea lucrărilor prezentate în faţa publicului :>pc< tator, a relaţiei dintre valoarea estetică şi cea etică a pieselor prezentate, Eminescu fiind adeptul unui teatru dc o v.i loare etică clară: *„în genere noi nu sîntem pentru tradu ceri, ci pentru compuneri originale ; numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută. Ni place nouă şi gluma mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spetele a ce e bun. Ni place nouă şi caracterul vulgar, numai corupt să nu fie; onest, drept şi bun ca litera evangheliei, iată cum voim noi să fie caracterul vulgar din drame naţionale [...] Sînt bine veniţi autorii aceia, cari, chiar cu talent mai neînsemnat işi dau o silinţă onestă de a scrie solid şi sănătos fără jignirea moralei şi a cuviinţei — adeseori încă autori de aceştia sînt mai de preferat decît de aceia, care strălucesc prin luxul cel bogat al fanteziei, prin verva cea plină şi strălucită a spiritului; tot aşa precum adeseori e mai de preferat apa cea vie, curată, proaspătă, care constituie o condiţiune neapărată a vieţii, înaintea chiar a parfumatelor vinuri ale orientului.“* [e] Sigur că, în acest caz, „vulgar[11] e departe de a descoperi sensul depreciativ al cuvîntului din vocabularul nostru curent. Vulgar, în limbajul Eminescu, fiind mai apropiat de plasticitatea vorbei grase, mustind, să zicem, mai apropiat de verbul arghezian. Eminescu cerea teatrului naţional seriozitate şi discernămînt în alegerea şi abordarea repertoriului, respect faţă de public, prin montări realizate cu bun gust : *„De la un asemenea teatru subvenţionat de stat şi în fruntea căruia se află nişte bărbaţi pe care ne-am deprins a-i considera*

[19] *Revista teatrală : „Moartea lui Petru cel Mare".* Cronică în „Curierul de Iaşi“, X, 31, duminică 20 martie 1877, pag. 3.

[20] *Repertoriul nostru teatral,* în *loc. cit.*

ca valoroşi în materie de artă şi literatură, ne-am putut aştepta să fie cu discernămînt în alegerea repertoriului şi să caute a procura publicului inteligent o serie de piese gîndite şi lucrate bine şi interpretate cel puţin cu îngrijire artistică. Şi de unde să sperăm aceasta dacă nu de la teatrul naţional ? Celelalte teatre de prin capitală şi de prin provincii sînt nişte întreprinderi ale unor particulari — de meserie artistică în cea mai mare parte — cari, prin poziţiunea lor materială şi poate şi intelectuală nu se pot consacra cu totul la cultul adevărat şi amănunţit al

artei lor.“ [21] Cunoscînd condiţiile mai bune în care îşi desfăşoară activitatea teatrul subvenţionat de stat, Eminescu se arată exigent faţă de calitatea activităţii artistice a acestei instituţii : *„Acest teatru este prevăzut pe de-o parte cu*

mijloace de întreţinere, pe de alta statul se îngrijeşte a-l pune sub privegherea unor persoane cari s-au distins prin merite literare şi prin interesul ce I-au dovedit pentru cultul frumosului. Iată garanţii pentru înflorirea teatrului. Salariul bun şi sigur atrage concurenţa artiştilor şi comitetul inteligent alege pe cei mai de soiu, aşa încît personalul dramatic are cea mai favorabilă ocaziune să se preocupe cu seriozitate de chestiunile cele mai înalte şi cele mai delicate cari privesc nobila lor artă.“ [22]

Opţiunea cronicarului, care abia împlinise 20 de ani atunci cînd scria rîndurile de mai jos, se manifesta cu predilecţie pentru Shakespeare şi Hugo. Primul, căruia îi aduce un suprem omagiu, socotindu-1 inegalabil, *„nu trebuie cetit, ci studiat*", afirmaţie care rezulta poate din intuiţie, dar şi dintr-o vastă informaţie. Stăpînit de un ochi clar, Shakespeare i se dezvăluie celui care probează putinţa acestei incursiuni în primul rînd prin rotundul operei sale, unitară în marea diversitate a tipologiilor. Profunzimea cu care marele Will pătrunde în tainiţele sufletului omenesc,, „simbolismul" operei sale, a cărei „traducere" mi se pare a fi „etern umanul", putinţa spectatorului de a se regăsi pe sine sub chipul şi purtarea eroilor shakespeareeni, indiferent că acţiunea se petrece cu milenii sau secole în urmă, perfecţiunea formei dramatice face ca, şi sub acest aspect, Shakespeare să nu aparţină unui timp anume, ci umanităţii în general : *„Intr-adevăr, cînd iei în mină operele sale, cari se par aşa de rupte, aşa de fără legătură între sine, ţi se pare că nu e nimica mai uşor decît a scrie ca el, ba poate a-l şi întrece chiar prin regularitate. Insă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare ; căci ruptura sa e numai părută, şi unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în toate*

[21] *Teatrul Naţional: „Mănăstirea de Castro*Cronică în „Timpul", V, nr. 225, miercuri 8/20 oct. 1880, la rubrica Cronica teatrală, pag. 3.

[22] *Mănăstirea de Castro,* în *loc. cit.*

creaţiunile acestui geniu puternic [...] Shakespeare nu tiehuie cetit, ci studiat[23]

In Hugo vede, mai înainte de toate, pe autorul di.mu-i sociale, pe cel care aduce în scenă poporul, patosul revo luţionar. Marele romantic, *„bard al libertăţii",* e recomand.\i ca model literar autorilor români, cărora le cere, de lapi, să-şi încerce talentul în înfăptuirea dramelor naţionale : *„Pe popor în luptele sale, în simţirea sa, în acţiunea sa, pe popor în puterea sa demonică şi uriaşă, în înţelepciunea sa, în sufletul său cel profund ştie a-l pune pe scenă Victor Hugo şi numai el. Adorator al poporului şi al libertăţii, el le reflectă pe amindouă în conture mari, gigantice, pe cari adeseori puterile numai omeneşti a unui actor nici că le pot urmări cu expresiune. Pe acest bard al libertăţii îl recomandăm cu multă seriozitate junimii, ce va vrea să se încerce în drame naţionale române*[24]

O analiză interesantă, bazată pe sesizarea unor aspecte de fond ale operei teatrale a lui Gogol, realizează Eminescu atunci cînd subliniază izvoarele dramaturgiei gogoliene, precum şi crezul pe care se întemeiază teatrul acestuia :

„Gogol e după unii cel mai original, după alţii cel mai bun autor rus. Lucrul stă însă astfel: el ş-a-nrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc ; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea, precum îi găseşti în tîrguşoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăceşti [...] Gogol nu vînează nicăieri efectul pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simţea şi vedea lucrurile..."

Durabilitatea în timp a dramelor lui Shakespeare şi a comediilor lui Moliere, care vor fi jucate şi ascultate şi peste milenii cu acelaşi mare interes —■ aşa cum afirmă Eminescu — îşi are explicaţia în tematica abordată, spunem noi, în meşteşugul dramaturgie al autorilor, în valoarea literară a scriiturii, în contrast cu operele ocazionale, conjunctu- rale, care aduc în scenă, aşa cum scrie cronicarul, *„împrejurări şi oameni, cari azi sînt, pentru a nu mai fi mîne“ : „Dramele lui Shakespeare şi comediile lui Moliere se vor putea reprezenta şi peste mii de ani şi vor fi ascultate cu ii< dau viu interes, cuci pasiunile omeneşti vor rămîne în veci uedeaşi. Dar a pune pe sceiiă împrejurări şi oameni, cari azi sint, pentru a ni: mai fi mine, înseamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui cafe- chantant."* [25]

Insistînd asupra repertoriului, aşa cum ne simţim datori s-o facem şi astăzi — de fapt, trasînd direcţii : drame naţionale, Shakespeare, Hugo, Moliere, Gogol — şi vorbind despre receptivitatea publicului românesc, în consens cu prestigiul creatorilor, Eminescu subliniază obligaţia teatrelor de a promova piese de bună calitate, formulind astfel premise a ceea ce numim azi „politica repertorială". Progresul teatrului românesc necesită, deci, un repertoriu cu piese valoroase : *„Dacă teatrul românesc n-au ajuns pînă acuma la o dezvoltare mai mare, cuvîntul a fost, că din cauza ex-*

---

[23] *Repertoriul nostru teatral,* în *loc. cit.*

[24] *Repertoriul nostru teatral,* în *loc. cit,*

[25] *Revista teatrală : ,,Moartea lui Petru cel Mare“.* Cronică în „Curierul de Iaşi", X, 31, duminică 20 martie 1877, la rubrica Revista teatrală, pag. 3.

clusivismului citorva reputaţii, din cari cele mai multe uzurpate cu nedrept, n-au fost cu putinţă crearea unui repertoriu de piese, care să-ntereseze prin caracterele lor, nu numai prin romanticitatea intimplărilor.“ [26]

Eminescu stabileşte o legătură directă între problema alcătuirii repertoriului şi aceea a folosirii unor actori care să ilustreze şi să ofere deplină strălucire repertoriului. *„Al doilea moment în crearea teatrului naţional sînt actorii. Dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt corpul lui, sînt materia, în care seîntrupează repertoriul. Dacă naţiunearomână se va simţi dispusă de a con toată inima pentru un teatru, care să-i facă onoare, ea va crea stipendii pentru actori şi actriţe.“* [27]

Sigur că dezideratul — evident major — al sprijinului necesar actorului izvorăşte din faptul că „materia teatrului" trebuie ajutată din toate direcţiile să alcătuiască teatrul, sa-1 întruchipeze. Gazetarul nu scapă nici o clipă din vedere condiţia socială a actorului, iar cronicarul dramatic consemnează întotdeauna prezenţa acestuia ca pe un factor determinant în realizarea repertoriului, în succesul sau insuccesul unei piese. Iată cum, de pildă, în cronica din

---

[26] *Revista teatrală : „Doi surzi"* şi „*Paza bună trece primejdia rea* Cronică în „Curierul de Iaşi“, IX, nr. 140, vineri 24 decembrie 1876. sub titlul Revista teatrală.

[27] *Repertoriul nostru teatral*, în *loc. cit.*

[lj] *Teatru:* „*Orfelinele*Cronică în „Curierul de Iaşi", IV, nr. 126, ■vineri 19 noiembrie 1876, la rubrica Diverse.

„Curierul de Iași“, Eminescu explică succesul ir|)ir/rnl.ni«'i cu drama *Orfelinele: „Actorii identificîndu se < it mlinile lor, au produs în public acel efect, pe care ji'/.ioloyul il pti veste ca o adevărată minune a naturii omenești, dar pe tiiie .numai simţemîntul adevărat, nu afectaţia îl poale produce. Este în taina construcţiei sistemului nervos omenesc de a ie produce în mii de oameni simţemintele ce se petrec* i n i r ade văr *în unul singur şi, dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranţă că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simţit a fi aevea, ceea ce autorul piesei prescria să fie. “* lo

Nu e mai puţin adevărat că exigenţa .şi spiritul de dreptate artistică nu-l predispun pe cronicar numai la elogii, iar atunci cînd e cazul, verbul său devine necruţător, iar actorii sînt executaţi scurt, cu fină şi precisă ironie : *„Aseară s-a deschis stagiunea Teatrului Naţional cu* Marion Delorme. *Actorii şi-au recitat bine rolurile. Dar atîta tot. Victor Hugo desigur nu şi-ar fi recunoscut pe nici unul din personajele piesei sale. “* [28]

Așadar, teatrul conceput ca o artă colectivă, de echipă, în care strălucirea fiecărei individualităţi artistice să contribuie la lumina întregului, este un deziderat al teatrului modern contemporan, pe care Eminescu — cu o remarcabilă intuiţie şi sigur de adevărul gîndului său — I-a exprimat, fără nici un echivoc, cu mai mult de un secol în urma : *„Găsim ca e în interesul artistului, în interesul său cel mai bine înţeles, ca să se încunjure altfel; nu zicem cu genii sau cu artişti eminenţi, dar din şirul celor ced secondează să lipsească cel puţin figurile* imposibile. *Repetăm dar, că deşi întîmpinăm cu bucurie sosirea domnului Millo, deşi preţuim fără rezervă talentul său propriu, sîntem totuşi siliţi a stabili ca o exigenţă inevitabilă ca să joace înconjurat de o trupă regulată, care să-şi înveţe rolurile, încît să putem vedea piese întregi —■ şi nu numai virtuozitatea individuală a unui singur personaj din piesă."* [29]

Se poate uşor observa faptul că Eminescu, cronicarul dramatic, nu avea cum să fie preocupat de una dintre figu-
i ile centrale ale teatrului contemporan : regizorul artistic. Dacă ținem seama că această personalitate de prim rang a. spectacolului şi-a cîștigat mai tîrziu individualitatea, s-a desprins abia peste cîteva decenii de pe orbita unei îndeletniciri fără personalitate, cîștigîndu-și autonomia artistică, este de la sine înţeles că absenţa regizorului din cronicile eminesciene este întrutotul motivabilă. Ceea ce nu înseamnă însă câ celelalte componente ale spectacolului teatral ar fi scăpat atenţiei cronicarului dramatic. Iată, un exces de *scenografie*,, un mod de a văduvi forma scenică de conţinutul ei, este sancţionat prompt, în spiritul, parcă, al celei mai depline viziuni contemporane, despre rolul decorului şi al costumelor în contextul lucrării dramatice şi nu în afara ei, ca un joc gratuit: *„Dacă s-a ales această piesă pentru a atrage mulţimea căreia-i plac scene sîngeroase de bandiţi, privelişti înspăimântătoare, procesiuni de călugăriţe etc. ... nu era destul frumuseţea şi majestatea decorului, ci trebuia să concure mai cu seamă*

3 octombrie 1881, la rubrica : Cronica teatrală, pag. 3.

[29] *Millo in Bucureşti.* Cronică în „Timpul", III, nr, 88, vineri
21 aprilie 1878, Ia rubrica Cronica, pag. 3.

frumuseţea şi frăgezimea personifica- torilor, fără care se răpeşte orice iluziune de scenă şi celui mai nevinovat spectator. Fac aluziune la feţele îngereşti ale călugăriţelor, la aerul religios al stariţei, la aspectul cavaleresc al cîtorva nobili, la înfăţişarea marţială a bandiţilor şi la gruparea lor!" [30]

Eminescu privea destinul teatrului cu demnitate,[1] ca pe o procesiune cu rezonanţe ample, plină de gravitate şi răspundere artistică. Alergînd după public, un anumit fel de teatru îşi aliase muzica, cupletul, atribuind vodevilului o încărcătură pe care acesta era evident că nu o poate duce. La un secol de la aceste prime încercări, metoda se pare că, în loc să regreseze, a proliferat. Cine dacă nu secolul XX a inventat opereta, comedia muzicală, musicalul, drama muzicală, ilustraţia muzicală a textului dramatic etc. ? Sigur că unele dintre acestea au devenit genuri de sine stătătoare şi putem cita numeroase creaţii care atestă strălucit această afirmaţie. în acelaşi timp, însă, nu putem reţine observaţia că dramaturgia şi muzica au născut adeseori hibrizi, şi macar din acest punct de vedere, subtilitatea observaţiilor lui Eminescu mi se pare emoţionantă prin actualitatea ei : *„Arta muzicală e prea însemnată în sine pentru a face concesii piesei, iar arta dramatică este iar prea însemnată pentru a sluji de libret muzicei. Efectul pe care-l face împreu-*
narea amhidurora este totdeauna hibrid. Pe < inii omul ilr clamă mai cu foc şi pune in relief caracterul lui, ilrodtilă, te pomeneşti ca se întoarce spre public, se pune în po'/iţie şi începe a cînta. Inchipuiască-şi cineva lucrul aievea şi nu se va putea stăpîni de rîs. Să presupunem, de pilda, cit se-ntîlnesc Napoleon şi cu Cavour, discută interese grave, pun în accent şi în gest toate patimele mari cari însufleţesc faptele lor, şi... deodată-şi întorc spatele şi înccp a trage un cîntec. hi piese Intr-adevăr dramatice cîntecul e numai acolo la loc, unde e la loc şi-n realitate [...] Vo- devilu-i poveste, în care întîmplările şi încurcăturile sînt lucrul de căpetenie, drama nu-i poveste, ci viaţă reală, simţită." [31]

Prezenţa actorului în scenă este privită de către cronicarul dramatic nu numai prin prisma apropierii sale de personaj, a interpretării, ci, mai mult, a profesiunii de actor, a stăpînirii mijloacelor interpretative. Eminescu se arată preocupat de unitatea spectacolului, de armonia ansamblului actoricesc : *„Este elementar într-un teatru, că toţi ac*
torii trebuie să vorbească tot într-un glas, adică să aibă cu toţi un diapazon statornic. Duminică seara multe scene s-au jucat aşa, încît părea că un actor vorbeşte din pimniţă şi altul din podul casei; iar cînd vorbeau mai mulţi era şi mai ciudat. La o întrebare şoptită, un actor poate răspunde într-un glas cît vrea de tare, însă nu într-un glas mai înalt sau mai adînc decît glasul căruia-i răspunde[32]

O altă idee a cronicarului dramatic în sprijinul unităţii spectacolului — şi care, de asemenea, se dovedeşte de o acută actualitate pentru unele spectacole ale repertoriului contemporan — se referă, cu subtilă ironie, la necesitatea *participării*

[30] *Teatrul Naţional: „Mănăstirea de Castro*", în *loc. cit.*
[31] *Revista Teatrala: „Fadeite".* Cronică în „Timpul", II, nr. 291, duminică 25 decembrie 1877, la rubrica Revista Teatrală, pag. 3.
[32] *Teatrul românesc: Deschiderea stagiunii 1H78I79.* Cronică în „Timpul", III, nr. 220, vineri 6 octombrie 1878, la rubrica Foiletonul

actoricești la acţiune, cu sau fără replică, într-un mod care să ateste pe deplin și artistic prezenţa în scenă ţi a ultimului figurant : *„Apoi ar mai fi de dorit ca figuranţii, coriştii şi rolele de a doua şi a treia mînă să se arate ca făicînd parte vie din comedia ce se înfăţişează pe scenă ; adică, la jnoavtea unui erou, jalnici săi fie, iar la nuntă cheflii ; şi dacă s-ar putea să nu mai steie drepţi şi la rînd soldaţeşte, că doar disciplina dramatică se deosebeşte de cea de la cazarmă. Un erou zelos asuda în faţa scenei în agonia ceasurilor din urmă, iar tovarăşii lui de lupta, chip şi seamă, pe cari el îi conjură cu limbă de moarte să-i răzbune şi să scape patria de vrăşmaşi, voinicii lui, stau drepţi la linie, fără să-i asculte şi se ghidesc, unul că s-apropie Sfintui Dumitru, altul că n-are palton ori că i s-au rupt ghetele, altul că n~a plătit abonamentul la birt, — fel de fel de nevoi, mă rog,* rwm tzre *tot omul, măcar corist să fie. Toate aceste nevoi însă fiecare şi le ştie, şi nu privesc deloc pe public,* (vzre «r c/or/ *să vază pe «tovarăşii de luptă» ai eroului ce moare, puţin mai mişcaţi de pierderea căpitanului lor.“* [33]

Fără a vorbi desluşit despre teatru ca despre o convenţie şi observaţia lui putînd a fi speculată de esteticieni mai mult ca o referire la categoria estetică de frumos, Eminescu pledează împotriva interpretării naturaliste, în arta actorilor ca şi în arta celorlalţi artişti. S-ar mai putea trage concluzia, din citatul care urmează, că Eminescu are o privire contemporană asupra artei interpretative ; într-o epocă în care a ii actor nu însemna a avea un statut foarte stimabil, el include arta interpretării în rîndul acelor care se înnobilează prin creativitate. Actorul e un creator. Creatorul nu imită realitatea. Lui „aşa-i şi în viaţă", Eminescu îi opune adevărul că : *„Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiştilor, fie ei poeţi„ fie pictori, fie muzicanţi, fie actori.“* [34]

Eminescu se dovedeşte a fi un adversar înverşunat al acelora care promovau teatrul bulevardier : *‘„Deşi aceste drame de bulevard tratează în genere încălcările codului penal şi boalele trupeşti, încît adevăratul lor loc este temniţa ş/. spitalul, iar nu teatrul, deşi în teatrul de bulevard am văzut piese a căror eroi sînt gheboşi, surzi, muţi, orbi, hectici,*

„Timpului", pag. 2.

Cronică în „Timpul", III, nr. 220, vineri 6 octombrie 1878, sub titlul *’l eatrul românesc*, la rubrica Foiletonul „Timpului", pag. 2.

2“ *Revista, teatrala: „Cerşetoarea",* Cronica în *„Curierul de Iaşi*", IX, nr. 139, micrcuri *22* decembrie 1876, pag. 3.

nebuni, idioţi; totuşi nu credem că reprezentarea cruda şi realistă a slăbiciunilor trupeşti este menirea artei dramatice[35]

Poetul Eminescu, ctitor de limbă românească, acorda o mare atenţie rostirii româneşti, corecte, a replicilor, pe scenele teatrelor noastre : *„Intr-adevăr ne bucurăm mult ■vazînd un început de emancipare de 7iejasta* /;////////{.'/ />.<>/ *ceză cu ideile ei pe dos despre clasicism, cu mişc un\t a* /v *catalici, cu vorba afectata şi pronunţia falsă. Reîntoairncu la natura şi la pronunţia fireasca şi-mbărbătată a limba româneşti ni pare un succes foarte însemnat, oririt dr ne-nsemnat ar parca unor ochi mai puţin pătrunzători*■■[1] Va reveni adesea, ca unul din cei care nu numai ca i-au spo rit, dar i-au şi păstrat cu sfinţenie frumuseţea de limba 'veche şi înţeleaptă : *„Nu ştim de unde şi pîna unde actorii români au pronunţii atît de străine. Limba româneasca este din acele cu dreaptă măsură ; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte ; mai toate sunetele sînt medii şi foarte curate. Cu toate acestea în teatru avem ocazia de a auzi vorbindu-se cu ton franţuzesc (nazal) sau spaniol (gutural)"* [36]

Pe lîngă referiri la rostirea scenică, marele poet formulează în cronicile sale şi adevărate norme de conduită, pe deplin actuale şi astăzi pentru scenele instituţiilor artistice de spectacole : *„îmbrăcămintea îngrijită, un joc de scenă corect, o grimare destul de caracteristică„ sînt lucruri ce le-am lăudat întotdeauna la actorii noştri, cărora nu le-am disputat niciodată talentul. Dar ceea ce constatăm cu părere de rău, este că afară de doi-trei, ceilalţi nu ştiu* a vorbi. *în teatrul românesc ţi se pare că auzi citind pe cineva într-o limbă, pe care el n-o pricepe. Ca să ne lămurim mai bine, vom stabili mai întîi că afara de accentul gramatical, pe care se-nţelege că nu-l poate greşi un român, căci nimene nu zice minune în loc de minime, există acea parte intenţională a vorbirii, care se numeşte c-un cuvînt tehnic :* accentul logic. *[...] Ei bine acest accent logic, sufletul vorbirii, se aşează de către actori adesea cu totul fals. A vorbi natural este încă un mister pentru preoţii Taliei române. Ne sfiim a mai atinge acel accent care, asemenea în terminologia artei scenice, se numeşte* etic. *Vom spune numai în treacăt, că un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adînc şi cel mai nalt al vocei sale vorbite şi ca în nuanţele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simţeminte omeneşti. Cînd un actor cunoaşte însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum şi*

---

[35] *Revista teatrală : „Cerşetoarea*", în *loc. cit.*

[36] *Teatru: „Maria Tudor'.* Cronică în „Curierul de Iași", X, nr. 25, duminică 6 martie 1877, la rubrica Noutăţi, pag. 3, sub titlul Teatru.

a fiecărei încreţituri a feţei sale, abia atunci işi cunoaşte averea şi e artist. El minuie persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violinistul vioara[37]

în alta parte, cronicarul formulează exigenţe faţa de modul cum sînt distribuiţi actorii, insistînd asupra faptului că, indiferent de întinderea rolului, interpreţilor să li se încredinţeze numai acele personaje care li se potrivesc : *„[...] vom trebui să rugăm totuşi pe directorul de scenă ca să evite de-a da roluri, secundare chiar, în mînct. unei persoane, care prin cîteva şiruri vorbite rău, compromit succesul piesei şi nimicesc iluzia, produsă cu greu prin patru acte jucate bine. O piesă de teatru e esteticeşte pm întreg ca şi un tablou, sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricata, impresia totală se nimiceşte ; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuţiunii un străin ar pune instrumentul la gură ş-ar începe-a ţîrlăi fără înţeles, impresia simfoniei întregi se şterge într-o clipă."* [38]

Eminescu se ocupă în cronicile sale, cu aceeaşi seriozitate cu care atacase probleme de repertoriu şi de interpretare, de grija ce revine direcţiei teatrelor pentru afirmarea tinerelor talente, prin distribuirea acestora în roluri care să favorizeze dezvoltarea, afirmarea lor constantă : *„Cu multă părere de rău constatăm că oamenii cari dau direcţiunea teatrului nostru nu au instructul cuvenit şi poate nici. experienţa cuvenită de-a întrebuinţa talente într-adevăr pronunţate [...] nu numai în roluri ce se potrivesc pe deplin cu natura lor, ba de a le crea chiar un capital 'de roluri, un repertoriu, potrivit, nu atîta cu necesităţile de senzaţie a publicului celui mare, precît cu necesităţile de dezvoltare a talentelor tinere*[39]

Pentru a convinge, ca exemplu de actor care a beneficiat de bune condiţii de distribuţie îl dă pe apreciatul actor al epocii sale Matei Millo, care a avut privilegiul de a juca

---

[37] *Revista teatrală: „Caterina a ll-a".* Cronică în „Curierul de Iași", IX, nr. 130, duminică 28 noiembrie 1876, la rubrica Revista teatrală, pag. 3.

[38] *Revista teatrală: „Moartea lui Petru cel Mare",* în *loc. cit.*

[39] *Rezista teatrală: „Ruinele Arendăşiei".* Cronică în „Timpul", V. nr. 32, duminică 10 februarie 1880, la rubrica Revista teatrală, pag. 2. Identificată de Ion V. Boeriu, şi reprodusă pentru prima dată în volumul Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrala,* Editura Dacia, Cluj, 1972.

roluri ce i s-au potrivit de minune : *„Mai fericit dei h nur rimea artistică de astăzi, a fost bătrînul Millo, care a /iu ut totdeauna ceea ce i-a convenit lui şi s-a dezvoltai ti\t\rl in linie dreaptă, pe cînd talentele tinere sînt adeseori sihtr, contra predispoziţiilor lor naturale, să umble pe rol iţit) ilr unor roluri, nepotrivite cu ele, ceea ce nu se poate în hm pla decît în detrimentul lor."* [40]

Vedem că natura observaţiilor eminesciene — pornite dintr-o înflăcărată dragoste pentru teatrul românesc, d i n t r i > grijă înaltă şi responsabilă pentru destinul acestuia în vii tor — nu sînt deloc blînde sau mîngîietoare. Probabil că, la vremea lor, acestea nici n-au fost îmbrăţişate de către oamenii de teatru cu simpatie şi necondiţionată adeziune. Autorul însuşi era convins, de vreme ce termina una din cronicile sale astfel : *„Sfîrşim, sperînd cu la locurile competente din teatrul românesc părerile criticei cinstite vor fi citite măcar cu aceeaşi luare aminte, cu care se citesc măgulirile şi laudele banale, gratuite sau nu."* [41] Şi nu-i putem nega lui Eminescu obiectivitatea actului critic, considerînd că aceasta presupune cunoaştere, competenţă, luciditate, putinţa de a te ridica deasupra pasiunilor, sensibilitate.

De toate acestea Eminescu dădea dovadă, fără îndoială, şi chiar în atitudinile critice faţă de dramaturgia lui Vasile Alecsandri şi Caragiale argumentul funcţionează. Cel puţin teoretic. Analizînd dramaturgia scriitorilor contemporani cu el, Eminescu formulează nu puţine rezerve chiar faţă de opera dramatică a lui Vasile Alecsandri. Merită, credem noi, în cazul bardului apreciat ca „rege al poeziei", să reliefam opinia lui Eminescu şi despre ceea ce cronicarul consideră a fi caracteristici ale pieselor lui Vasile Alecsandri : *„O declarăm, cum că, după cele ce am spus, nu trebuie nimeni să-şi facă o idee* mică *despre aceşti literatori români; căci o idee* rea *(care-i a noastră) nu e încă o idee mică. Din contra, cine vrea să studieze caracteristica, fizionomia psihologică, originalitatea poporului românesc, pe acela-l consi- liem cu tot dinadinsul ca să studiez comediile d-lui Alee- sandri*[42]

în principiu, Eminescu poate avea dreptate şi în ceea ce priveşte dramaturgia lui Caragiale, dar în cazul acesta ar trebui să-i acuzăm de superficialitate, ba, mai mult, de neînţelegerea contemporanului său. Eu cred mai degrabă că, în aceste situaţii, Eminescu-poetul, cu intuiţia şi orgoliul proprii creatorului, descoperind geniul lui Caragiale, depăşeşte condiţia cronicarului dramatic. Opera de artă nu poate fi evaluată în afara raporturilor sale cu realitatea, cu lumea pe care a încercat s-o surprindă, transfigurînd-o după legi proprii. în cazul celorlalte analize critice, Eminescu nu acţionase altfel în aprecierile sale.

Dimensiunea verosimilului, adevărului operei literare, se relevă nu numai în raporturile ei cu realitatea de afară, ci — şi aici cred că Eminescu greşea faţă de Caragiale — luînd ca termen de referinţă şi lumea interioară a autorului. Or, această „lume interioară" îi deosebea mult pe cei doi creatori. Mai cred, judecînd după opiniile exprimate de Eminescu, în multe din cronicile sale, că el manifesta o anume rezistenţă faţă de comedie, poate pornită şi din crezul că teatrul românesc se afla în acea fază a evoluţiei sale cînd rostul său primordial era acela de a *construi,* înainte de toate, prin ridicarea simţămintelor nobile, şi nu numai prin negarea viciilor. Atunci cînd nega, el însuşi se exprima cu virulenţă şi sarcasm, cu ironie.

Creatoare în esenţa ei, critica dramatică a marelui poet mi se pare nu numai deschizătoare de drumuri, ci exemplară contribuţie la dezvoltarea teatrului românesc. Eminescu n-a fost doar un cronicar dramatic, ci, în primul rîhd, un critic de direcţie. Idei ca cele privind repertoriul, promovarea dramaturgiei româneşti, arta interpretativă a actorului, şi chiar unele referiri la punerea în scenă şi scenografie (în vremea sa socotite cel mai ades ca acte ajutătoare, fără un statut de egalitate cu celelalte activităţi creatoare), precum şi cele privind publicul, sînt generoase, iar dintre acestea din urmă una din cele mai importante este credinţa poetului că teatrul este o instituţie naţională de educare a publicului, de unire a cugetelor românilor.

într-o intervenţie critică asupra dramaturgiei lui Bolinti- neanu, Eminescu afirma că *„naţiunea*

---

[40] *Revista teatrală: „Ruinele arendăşiei",* în *loc. cit.*

[41] *Teatrul românesc: „Deschiderea stagiunii 1878/1879,* cronică în „Timpul", III, nr. 220, vineri 6 octombrie 1878, sub titlul Teatrul românesc, la rubrica Foiletonul „Timpului", pag. 2.

[42] *Repertoriul nostru teatral,* în *loc. cit.*

aştepta cu mult mai mult de la poetul cel mare şi iubit, de la copilul ei cel dezmierdat, decît acele drame fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor, astfel încît autorul lor se pare a fi uitat cum că e compunătoml plin de geniu şi inimă a Cîntecelor şi a plîngerilor, a Baladelor ww/<* *oglinzi de aur ale trecutului românesc."* [43] Aşadar, naţiunea aştepta de la dramaturg opere de seamă pe măsura (alemului ce-i fusese recunoscut ca poet. E, în această afirmaţie, un crez ferm asupra rostului teatrului, asupra artei în jţeueio. Niciodată urmările unei astfel de critici n-au putut li M> cotite cu pasul; cît din această înaintare a teatrului romă nesc — îmi permit să afirm : considerat azi una dintre miş cările cele mai fertile ale teatrului internaţional — se va fi datorînd marelui poet ? Nu ştim...

Contemporanii, cărora li s-a adresat poetul-cronicar teatral, nici ei nu-i vor fi dat, probabil, ascultare întru totul. Şi totuși, nu cunosc critic dramatic, pînă în zilele noastre, care să fi abordat de la Eminescu încoace, cu mai multă personalitate problemele teatrului. A da seamă azi despre teatrul românesc ca şi despre critica dramatică românească ni se pare cu neputinţă fără a vorbi despre Eminescu.

PUBLICUL DE TEATRU ÎN VIZIUNEA LUI EMINESCU

Nu de puţine ori, Eminescu face, în cronicile sale teatrale, aprecieri asupra relaţiei teatru-public considerînd că, pe de o parte, publicul este un factor al progresului artistic în măsura în care susţine, prin prezenţa sa, spectacolele bune iar, pe de altă parte, teatrul este un factor cu valenţe educative în măsura în care oferă un repertoriu de înaltă ţinută artistică.

E interesantă şi mereu actuală relaţia pe care o stabileşte Eminescu între operele marilor autori şi public sub aspectul accesibilităţii. Mari autori sînt cei care : *„tnţelegînd spiritul naţiunii lor, să ridice prin şi cu acest spirit pe public la înălţimea nivelului lor propriu. în orice caz, autorul trebuie să scrie pentru publicul ce-l are; — deşi nu zic, şi încă cu tot dinadinsul nu voi să zic, ca el să coboare pînă la publicul lui. — Această manoperă minunată de a ridica pe public la sine şi de-a fi cu toate astea înţeles în toate de el, a priceput*-o într-*adevăr prea puţini*“.[33]

[33] *Ibidem.*

[43] *Repertoriul nostru teatral*, în *loc. cit.*

Dramaturgul, spune el, trebuie să scrie pentru public respectîndu-i așteptările, dar în același timp să-i ridice prin valoarea ei la un nou nivel de culturalitate. Atragem atenţia că publicul românesc din acea vreme nu avea gustul artistic format, manifestînd înclinații pentru piese ușoare. Re- ferindu-se la teatrul ieşean, el spunea : *„Cu multă părere de rău am observat însă, că publicul nostru nu preţuieşte îndestul silinţele în adevăr vrednice de laudă pe care şi le dă Direcţia, atît în privirea repertoriului, prezentîndu-ne piese mai alese decît în alţi ani, cît şi în privirea comodităților materiale. Sala bine iluminată şi încălzită, orchestra compusă din profesori de la Conservatorul, piesele studiate relativ destul de bine, costumele îngrijite, şi cu toate acestea privitori puţini. Această anomalie ar merita o critică îndestul de aspră dacă... ne-am fi făcut vr-odată iluzii prea mari asupra gusturilor, care domnesc la noi."* [44]

Referindu-se la modul în care se raporta publicul la repertoriul oferit de teatrul ieșean, Eminescu afirma : *„Direcţia, ţiind seama de gustul publicului de Duminecă, dă în aceste zile piese de spectacol în cîte cinci acte, adică romane dramatizate. Deşi în princip protivnici acestor piese, cari reprezintă dramatizarea tuturor cazurilor prevăzute şi pedepsite de articolele respective ale codului penal, totuşi trebuie să-i dăm drept Direcţiei că urmează gusturile publicului şi s-o spunem verde că teatrul chiar aşa cum este, e prea bun pentru publicul nostru. Căci, într-adevăr, un public care strîmbă din nas îndată ce vede repetîndu-se de două sau trei ori o piesă bună, şi aşteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poştă, un public ce aplaudează piesele rele şi primeşte cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare sileşte Direcţia să deie trei piese nouă pe săptămînă, un asemenea public pierde dreptul de a avea un teatru bun şi ne mirăm cum de actorii, demoralizaţi de asemenea muncă de salahor, unde orice idee de artă drarha- tică e subordonată trecătoarei petreceri, îşi mai dau atîta silinţă de-fi ştiu încalţe rolurile.“* [45]

Aşadar, Eminescu, în mod justificat, nu avea o părere prea bună despre publicul timpului său. El cere reciprocitate din partea instituţiei de spectacol, care, pentru a „reînălţa" teatrul, trebuie să-şi „formeze o trupă cît se poate de aleasă, în stare să intereseze publicul*'. Misiunea te.tirului ri.i im acea vreme foarte dificilă, întrucît, aşa cum îem.tii.t Iim nescu : *„După o lungă experienţa ne-am înacdin(at <.i ni.n in toate vremile adevărul, fie-n arte, fie-n ştiinţe, n au tiilm decît roade amare, şi că trebuie să ai credinţa tare, iii e\li plăsmuit din alt lut mai bun decît majoritatea oamenihn, pentru a nu te coborî la ei, a pune preţ puţin pe opinia !<>>' şi a asculta instinctul mai bun al naturii proprii. Duşmăniţi cel mai mare al acestui instinct este succesul şi cu atît mai de temut, cu cît e mai uşor.*

La noi în ţara, succesul mediocrităţii e foarte uşor şt lupta tuturor elementelor mai bune peste măsură de grea.“ :i,i Eminescu stabileşte o legătură directă între *talentul adevărat, calitatea repertoriului* şi *public*, criticînd în termeni aspri condiţia specială a actorului, care din cauza nivelului unui anumit public era nevoit să apară în piese minore, vulgare chiar. Eminescu aprecia în cronicile sale că publicul este principalul vinovat de starea necorespunzătoare a teatrului. *„Vorbind îndeosebi despre arta reprezentării dramatice, vom căuta în zadar în ţara la noi un razim pentru talentele adevărate. Căci ce soarte-l aşteaptă pe actorul cel mai bun chiar ? Este vr-un teatru naţional c-o existenţă asigurată, care să-şi urmeze calea c-un repertoriu ales, neatîrnînd de publicul mare ? Este vr-un repertoriu, în care fiece figură să fie eternă, îneît actorul să-şi poată însuşi «capitalul de roluri», potrivit cu talentul său, singura avere, pe care un talent şi-o poate cîştiga ? Nu. Fiecare director e silit să deie sau piese de senzaţie, pline de crime, dureri fizice, boale, şi lipsite de caractere dramatice, sau alegînd o cale şi mai rea să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitor de asemenea hrană, care nu apelează la inteligenţă sau la inimă, ci la simţiri jnult mai josnice. Dac-am avea înainte-ne un talent de rînd, toate reflecţiile noastre ar fi de prisos. Ele ni sînt inspirate numai de convmgerea că avem a face c-un talent superior, căruia voim a-i arăta toate greutăţile, pe care le-a întîmpinat şi le va întimpina încă în spinoasa cale de «actor român»"* [46]

în cronicile sale, Eminescu avertiza actorii asupra pericolului, am spune noi astăzi, degradării spectacolelor, din cauza concesiilor făcute gustului public, atît de schimbător : *„Dar pentru un om, care cunoaşte bine stările de cultură din ţara noastră, care ştie ce eftină e lauda şi batjocura jurnalelor şi ce schimbător gustul publicului, se naşte întrebarea gravă, dacă un artist fie el oricît de pătruns de sfinţenia aspiraţiunii sale, va şti să se împotrivească tuturor*

[44] *Revista teatrala : „Revizorul general“,* în *loc. cit.*
[45] *Revista teatrală : „Cerşetoarea*", în *loc. cit.*
[46] *Ibidem.*

ademenirilor pe care actorii setosi de aplauze le fac spectatorilor lor[47]

El împarte publicul în două categorii : „plebea de sus" şi „poporul de jos“ (publicul mare), iar soarta teatrului atîrnă *„de gustul primitiv al poporului de jos sau de cel stricat al plebei de sus."* [48]

De asemenea, stabileşte o relaţie directă de la cauză la efect între condiţia materială a teatrului din vremea sa, repertoriu, stabilitatea trupei şi public: *„Neavînd fonduri statornice, teatrul românesc e avizat la nestatornicia gustului publicului celui mare, căci atîrnă de la încasările serale. Dar nestatornicia lui tnaterială are drept efect şi nestatornicia artistică.“* [49]

Eminescu dorea, cerea un teatru stabil, un teatru care să aibă un repertoriu care să nu se „învechească niciodată". *„De o jumătate de secol putem zice că se joacă teatru şi cu toate acestea pînă acuma nu s-au cristalizat încă un repertoriu, care să nu se învechiască niciodată. Lipsa de capital bănesc, cauza lipsei unui capital artistic, teatrul n-are repertoriu statornic, actorii n-au o sumă de roluri studiate din piese de caracter, cari să nu se învechiască niciodată, ci siliţi a interesa publicul şi a-l atrage oricum la reprezentaţii, actorii joacă rolurile, care cum îi vine, piesele se schimbă foarte repede, mcit abia se mai repetează vr-o una de două sau de trei ori."* [50] Publicul mare este acela spre care teatrul trebuie să-şi canalizeze eforturile sale formativ-educative, în- trucît *„atîrnarea de publicul cel mare e cauza de căpetenie pentru care nici repertoriul nu-i de samă, nici actorii n-au vremea materială să-şi studieze «con amore» rolurile şi nici e cu putinţă ca teatrul să se ridice la gradul unei instituţii ele cultură."* [51] Or, spune marele poet: *„Ar ircbn} I\I tuiimi im teatru din România să fie al Curţii, să atîrnr ilr iniimliiil casei civile [...] iar nu de gustul primitiv al poporului ilr sau de cel stricat al plebei de sus. Atunci s-ar pilira jur,i >> piesa de zece ori, fără ca micimea încasărilor serale sil <lih.t efect asupra direcţiei artistice a instituţiei, asupra repertoriului şi personalului. [...] Ar fi drept ca un popor atît de numrrov ca al nostru să aibă măcar un singur teatru model, c-un rr ■ pertoriu model şi nu ne îndoim că acest teatru şi-ar crrştr publicul. Azi ar veni puţini, mîni mai mulţi, poimîni şi mai mulţi, îneît preste zece ani singurul teatru care ar fi toi ■ deauna plin, ar fi cel bun*[52]

Eminescu cerea conducerilor teatrelor să angajeze actori de talent, pentru ca publicul să poată manifesta interesul dorit faţă de spectacolele pe care urmau să le prezinte teatrele : *„Noi aşteptăm dar de a-i vedea căutînd să atragă orice talent s-ar găsi, ca astfel să poată forma o trupă cît se poate mai aleasă, în stare să intereseze publicul, ca şi el la rîndul său să se intereseze de teatrul nostru."* [53]

Prin cronicile pe care le face spectacolelor considerate a avea valenţe educative, prin anunţuri şi prezentări, Eminescu îndeamnă publicul să participe cît mai des la reprezentarea pieselor bune, pentru a-şi forma un comportament avizat faţă de această formă de manifestare artistică.

Tendinţa unei părţi a publicului românesc, din vremea aceea, de a primi cu căldură un repertoriu *„...ce nu-i dă nici de gîndit, nici de simţit*“ [54] şi indiferenţa faţă de reprezentarea pieselor bune este apreciată de Eminescu drept o dovadă de lipsă de gust, de inteligenţă şi cultură.

Pentru atenuarea efectului nedorit al acestei stări de fapt asupra destinului vieţii teatrale, „locaşul Thaliei" trebuie să facă efortul de a deveni o instituţie care să promoveze înălţarea morală şi spirituală.

Se vede limpede că punctul de vedere eminescian asupra relaţiei teatru-public nu este departe de accepţiunea modernă a acestui raport.

---

[47] *Teatru,:* Anunţ în „Curierul de Iaşi", *loc. cit.*

[48] *Revista teatrala: „Două orfeline*Cronică în „Timpul", II, nr. 294, sîmbătă 31 decembrie 1877, la rubrica Revista teatrală, pag. 3.

[49] *Ibidem.*

[50] *Revista teatrală: „Două orfeline*Cronică în „Timpul", *loc. cit.*

[51] *Revista teatrală : „Două orfeline", loc. cit.*

[52] *Ibidem.*

[53] *Teatru.* Notiţă sub titlul de mai sus în „Curierul de Iaşi", IX, nr. 91, miercuri 18 august 1876, la rubrica Noutăţi, pag. 3.

[54] *Revista teatrală: „Moartea lui Petru cel Mare",* în *loc. cit.*

TEATRUL ŞI SPECTATORUL CONTEMPORAN. A FI SPECTATOR - O IPOSTAZĂ A ACTULUI DE CREAȚIE ARTISTICĂ

»

în *Dicţionarul explicativ al limbii române* termenul de „spectator" se defineşte astfel : *„persoană care asistă la un spectacol, la o competiţie sportivă, la o ceremonie etc. ; martor la o întîmplare, la un eveniment".*

Iată şi definiţia „bătrînului" Larousse, vai, atît de asemănătoare cu cea oferită mai sus : *„persoană care este martoră oculară la un eveniment"... ; persoană care asistă la o reprezentaţie teatrală, cinematografică".*

Aşadar, spectatorul teatral este socotit un *asistent,* un „martor”, un „personaj" pasiv, lipsit eventual chiar şi de voluptatea celui de pe stadioane, care poate reacţiona direct şi imediat, fără să stînjenească pe cei din jur.

Caracterul pasiv al atitudinii spectatorului, atribuit de cele două dicţionare, mi se pare că trebuie să suporte neapărat un corectiv important : spectatorul să nu mai fie socotit cu totul în afara actului artistic, un simplu „privitor ca la teatru", — cum ar fi spus Eminescu — în afara timpului şi mediului său social.

Publicul de teatru nu este, deci, o noţiune abstractă, ci o „categorie umană" care se manifestă activ, ca unul din factorii relaţiei de comunicare ce se stabileşte, în cadrul spectacolului, între scenă şi sală, între creaţia artistică şi receptarea ei. în afara raportului artă-public, nu pot exista valori artistice. Prin public se verifică funcţionalitatea socială a spectacolului, oportunitatea lui faţă de aspiraţiile, interesele şi trebuinţele social-umane ; numai pe această cale se^ produc valorificarea, generalizarea socială şi asimilarea critică a creaţiilor artistice în totalitatea experienţei sociale.

Referitor la noţiunea de public, diqion.inil *l\nhril* n- ţine, printre altele, semnificaţia următoare : *„Anutml'lul <!>■ persoane alese care au şi ocupaţii alese, chiar and diiu tiu vadă de gusturi, înclinări şi 'judecăţi diferite, se leauim, de fapt ca aparţinînd unei comunităţi de referinţe normaiivt\ cognitive şi active* [55] ansamblu — completăm noi a c.i rui caracteristică este aceea de a mînui în comun seninele cc reprezintă valorile deosebite ale culturii în diferitele ei I ornic de manifestare.

Restrîngînd definiţia la publicul de teatru, se poaie spune că acest public, fiind produsul cadrului social în care s-a format şi în care trăieşte, este foarte diversificat, în funcţie de coordonatele sociale şi psihice ce-i influenţează sensibil caracteristicile. Receptivitatea publicului constituie un sistem deschis influenţelor exterioare, ce nu poate fi rupt de modul în care este structurată personalitatea sa, de sensibilitatea, de gustul şi experienţa individuală.

In perspectiva a ceea ce-i unifică — participarea la reprezentaţia de teatru — numărul spectatorilor, precum şi calitatea receptării acestei forme de manifestare artistică depind de o serie de considerente, fără de care inserţia lor în viaţa socială este greu de conceput. în actul de participare la un spectacol teatral, intră în joc o serie de dimensiuni ce-l definesc ca apt sau nu de a stimula receptivitatea, interesul, revenirea la teatru, de a atrage un nou public potenţial. De aceea natura raportului teatru-public depinde în mod capital de oferta culturală a instituţiei de spectacol, dar şi de efortul permanent de a instrui spectatorii pentru o receptare fidelă a semnificaţiei şi valorii pieselor puse în scenă ; receptarea depinde în primul rînd de nivelul de cultură al spectatorilor, dar, într-o foarte mare măsură şi de codul de descifrare şi înţelegere a spectacolului de teatru, pe care-l deţine sau nu publicul. „Asaltat" de numeroase forme şi căi de culturalizare, este cert că publicul se află, din ce în ce mai mult, în posesia unei capacităţi

[55] Cf. Rene Kaes. *Image de la culture chez Ies ouvriers franţais,* Paris, Ed. Cujos, 1968, col. „Temps de l'histoire", dirijată de H. Mar- toli şi M. David.

sporite de descifrare a sensurilor spectacolului de teatru. Cinematograful, televiziunea, şi chiar spectacolul sportiv fac parte din „pregătirea" spectatorului pentru teatru. Fiindcă, paradoxal, deşi în timp spectacolul de teatru a precedat cele două „arte tehnice"
— cinematograful şi televiziunea — tocmai spectatorul de teatru trebuie să fie în mod deosebit educat, pregătit. Conceptul de reteatralizare implică în aceeaşi măsură o recîş- tigare a mijloacelor proprii de expresie aie teatrului, dar şi un public capabil să accepte o convenţie — spectacolul de pe scenă — care nu se confundă niciodată cu un „fragment de viaţă" ; cinematograful, televiziunea, prin folosirea unor mijloace tehnice adecvate, ne pot crea iluzia că asistăm la reprezentarea unui .„fapt de viaţă".

Niciodată, ca în epoca actuală, teatrul românesc n-a avut un loc atît de important şi nu s-a raportat la o audienţă atît de mare. El beneficiază şi de serviciile mijloacelor de comunicare de masă, care au răsturnat radical structurile anterioare, făcînd ca arta teatrală, rezervată înainte numai cîtorva amatori ce acceptau sa se deplaseze special pentru a fi prezenţi în sala de spectacol, să ajungă prin ra- dioteleviziune în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării şi la un public mult amplificat cantitativ şi ca putere de înţelegere.

Dar, spectatorul a fost, este şi va rămîne integrat substanţial actului creator. Dacă în decorul scenic, cel de-al patrulea perete ■— adică rampa — e convenţional, spectatorul din sală joacă rolul major al conştiinţei publice.

...Ieşind din mit şi ritual, eliberat de fumul sacerdoţilor, omul răzvrătit faţă de Olimp îşi află propria sa conştiinţă. Cînd se joacă *Perşii,* spectatorii piesei lui Eschil devin apărători ai cetăţii împotriva celor care vor să le răpească libertatea. Din teatrul lui Shakespeare, el, spectatorul, înţelege istoria Angliei şi coordonatele ei sociale, cu o rigoare subliniată plastic de Engels în ceea ce priveşte, de pildă, cunoaşterea rolului banului în evoluţia societăţii.

Dar cine sînt spectatorii ? O masă amorfă, un soi de galerie sportivă neomogenă, reacţionînd la faze de gol şi greşeli de arbitraj ?

Spectatorul este o unitate psihică în ale cărei componente intră o diversitate de date la îndemîna sociologului şi care încep cu modul de viaţă, continuă cu pregătirea culturală,, profesiunea, înclinaţiile, aptitudinile şi se pot încheia cu stările afective.

Spectatorul nu se poate defini desprins de epoca, de mediul social şi mai ales politic căruia îi aparţine. Spectatorul vo- devilulului francez — al lui Scribe şi Labiche — sau cel al operetei vieneze se deosebea substanţial dc cel ,il UMIIIIIII contemporan.

Spectatorul de azi depăşeşte dulcea siestă, agienicni.ii.i de glume, balerine sau cuplete, el vine la teatru ca *parii< I ■ pant* (şi nu ca *martor)* al unui act de cultură eminameuie social. Aşa s-a născut, din această imperioasă necesitato, tea ■ îrul politic al lui Piscator sau al lui Brecht.

Cînd Brecht, în replică la „teatrul trăirii" al lui Sta ■ nislavski, cerea un teatru lucid, un „erect de distanţare" îu sensul cooperării scenei cu un public conştient de emoţia sa lăuntrică ce devine mobilizatoare pe plan social, el şi aprindea lumina în sală, pentru a fi în momentele esenţiale faţă în faţă, ochi în ochi, cu omul de la parter. Acesta îi devenea „partener", în înţelegerea engleză a termenului, pasionat, prins într-un joc care nu e numai al aparenţelor, ci şi al realităţii.

Uneori naive, alteori violente în expresia lor, forme de protest prin scenă la adresa societăţii de consum, a inechităţii sociale ca *happening*-ul, *living*-ul sau *Bread and Puppet* etc. au mizat totdeauna pe public ca factor activ al reprezentaţiei scenice, ca participant protestatar, deşi în forme uneori incoerent exprimate. Folk-ul şi-a aliat spectatorii : Baez, Dylan, Kaesh, Aufray au întins corzile chitarelor în „songurile" lor pînă la inimile spectatorilor deveniţi, în adevărate mitinguri, partizani ai păcii, militanţi pentru drepturi sociale şi politice.

Teatrul modern, teatrul contemporan, „joacă" în permanenţă şi cu „parteneri" ascunşi în faldurile întunericului sălii. Reprezentaţia e legată nu de efectul imediat, de iluzionarea, lacrima sau zîmbetul celui care a plătit biletul, ci de conştiinţa şi gîndirea sa, de reacţia şi conduita sa viitoare.

Să nu luăm ca unitate de măsură doar teatrul de copii în care reacţia sălii e directă, spontană, vehementă la adresa „răului", cu imprecaţii sonore şi delicioase comentarii ale omuleţului din sală. Micul spectator îşi continuă ora de şcoală (grădiniţă) şi, prin intermediul emoţiei artistice, învaţă, vibrînd sufleteşte.

Nenumăratele experimente pe plan mondial (spectacole improvizate, cu teme puse la îndemîna unor interpreţi ad- hoc), spectacole-lecţii, spectacole-dezbatere în întreprinderi, şcoli, cartiere, pe teme ale unor ardente probleme locale, devin agitatorice ca eficienţă, fără a trăda, de cele mai multe ori, calitatea artistică.

Gîndirea spectatorului întîlnit în sala de teatru nu prezintă însă un loc viran, fără cunoştinţe, sentimente, opţiuni (atunci cînd nu e un preşcolar ce se întîlneşte cu Scufiţa roşie). El e rodul şcolii, al mediului ambiant, al societăţii sale. Un spectacol prost nu îi va fi „sfetnic de nădejde". Iată de ce şcoala (în primul rînd !) are printre atîtea altele şi sarcina de a creşte spectatori... Da, şi spectatorii trebuie educaţi în sensul înţelegerii complicatului act artistic care e „reprezentaţia", al participării nu doar afective, ci efective în acest context care solicită o poziţie şi nu doar o apreciere, un act de interiorizare şi nu de plăcere calofilă. Nu e vorba de o şcoală a comportamentului în sala de spectacol (ţinută, vestimentaţie, reacţii), deşi şi aceasta e utilă vizavi de un public tînăr sau mai puţin elevat, ci de o „şcoală" matură care să solicite „aparat critic", percepţie sensibilă şi reacţie ulterioară.

Teoria cunoaşterii se poate aplica perfect în relaţia sce- nă-spectator, pornind de la sala dc spcctacol. Publicul poate fi mobilizat direct, concret şi prin acţiuni faptice, organizatorice, dar şi prin acumulări psihice calitative, ceea ce exprimă creşterea conştiinţei sociale, împlinirea sensului educaţiei comuniste.

Ar fi un truism să afirmăm că nu poate exista teatru fără spectatori (şi să extindem sfera preocupării noastre la film, muzică, balet etc.), dacă nu am apăsa asupra ideii că el are nevoie de un anume fel de spectatori. Deci nu de simpli *martori* sau *asistenţi* are nevoie teatrul, ci de participanţi activi, de oameni ce sînt „ochii şi urechile" epocii în care trăiesc.

Spectatorul e legătura trainică a teatrului cu viitorul şi deci cu veşnicia... Istoria teatrului e şi istoria spectatorului şi aceste destine se împletesc, deşi uneori sînt contradictorii.

Descătuşat de prejudecăţi, eliberat de privilegiaţi, teatrul şi-a cîştigat azi pe deplin dreptul de a fi el însuşi. Datorită şi spectatorilor săi !

Coborît în cetate, teatrul nu-şi poate uita obîrşiile. El este al cetăţii cu tot ce-i aparţine, el se adresează publicului său ca unor concetăţeni, în afara cărora existenţa sa ar deveni de prisos. Teatrul a apărut *în mijlocul* publicului, aş zice că „s-a tras" din public, şi — cu toată, uneori, sinuoasa lui evoluţie — el nu-şi poate afla locul decît în mulţime.

Sîntem în măsură să acceptăm pc deplin idci-.i i .ı ir.t trul respinge, prin definiţie, orice formă a noţiunii de i/n lare. El se constituie de milenii ca o artă carc se el.ihmc.i/.t şi se receptează în colectiv.

Un teatru de unul singur pare un nonsens şi chiar d.u.i dramaturgia modernă nu duce lipsă de piese-monolog, aic.i lucru nu poate fi privit decît ca o formulă teatrală şi nicidecum ca o încercare de a scoate teatrul de sub zodi.i destinului său de artă colectivă. Pentru că, în definitiv, chiar şi spectacolul-monolog este rezultatul unor multiple eforturi de colaborare şi nu ne este niciodată prea greu s.t ne imaginăm că, în spatele actorului care „duce picsa“ de unul singur, se află întotdeauna cei mulţi şi diferiţi care „fac“ teatrul. Sigur, actorul ce interpretează spectacolul-monolog pare a fi soldatul care înfige steagul pe reduta abia cucerită, dar nu poate fi scăpat din vedere 1 aptul că, pînă la redută, steagul a fost purtat prin lupte de către un re- giment întreg...

Cît priveşte receptorul, acesta îşi dovedeşte esenţa ac- ţionînd ca factor colectiv, în mod constant, fără abateri. Deci o formulă de spectacol modern îşi poate permite extravaganţa de a „funcţiona" cu un singur personaj ; o sală de teatru cu un singur spectator devine însă un spaţiu trist, jalnic, ridicol... Facem teatru pentru a profita de această misterioasă, ciudată, fascinantă modalitate de a discuta, în acelaşi timp, cu noi şi cu alte sute de oameni, de a simţi şi de a gîndi împreună...

Fireşte că vibraţiile scenei nu se pot răspîndi în public în mod uniform. O sală de teatru nu este un depozit de diapazoane care, atinse, să emită acelaşi sunet muzical. Publicul formează, evident, o colectivitate, dar nu putem omite faptul că această colectivitate este formată, în definitiv, din spectatori individuali. Cunoaştem numeroase studii de sociologie a teatrului care analizează raportul dintre spectator şi public, dar nu putem să nu recunoaştem că unele dintre aceste studii nu dau răspunsuri concludente. Cînd ştim cine e publicul, nu prea ştim cine e spectatorul, iar cînd încercăm clasarea acestuia din urmă pe categorii sociologice bine determinate, ni se pare întotdeauna că pierdem din vedere, că ne scapă unele aspecte greu de prins în categorii şi care, în raport cu teatrul, se arată a fi de prim ordin : gradul de sensibilitate, imaginaţia, fantezia, modul de a accepta convenţia teatrală, inteligenţa etc... Sigur că la categoria „absolvenţi de liceu" vom putea avea în vedere un anumit nivel de cultură generală, dar şi aici nu se poate scăpa observaţia că liceul poate fi absolvit şi cu media 5 şi cu media 10 !

Actorii care au introdus în teatru noţiunea de „public bun“, înţelegînd prin aceasta

capacitatea publicului din anumite seri de a recepta spectacolul într-o stare de fuziune perfectă cu scena, aduc argumente suplimentare împotriva cuprinderii publicului în categorii fixe, clare, de strictă determinare.

Sînt seri de teatru în care spectacolul şi publicul se condiţionează reciproc, se stimulează, se întrepătrund, se „poartă" unul spre celălalt. în seara în care actorii spun : a fost un „public bun", „a mers cu actorii", este aproape sigur că şi spectatorii părăsesc sala de teatru cu sentimentul unui „spectacol bun".

Dar nici aceste seri excepţionale, în care scena şi sala vibrează pe aceeaşi lungime de undă, nu exclud particularităţile de receptare, modul strict personal al fiecărui spectator cie a filtra spectacolul, de a-i oferi permeabilitatea unică, irepetabilă a gustului, caracterului, sensibilităţii, inteligenţei, culturii, experienţei, dispoziţiei sale.

Rămîne, totuşi, în puterea teatrului, ca artă, şansa de a reuşi să apropie, să coordoneze, să înmănunchezfe preocupări atît de dispersate, în atenţia generală pentru gestul unic al spectacolului.

Ar fi, poate, interesant de privit publicul şi din punctul de vedere al interpretului, al actorului de pe scenă. în general, actorul de talent „simte" publicul. El ştie, desigur, că acesta nu este uniform, că se diferenţiază prin pregătire» formaţie, informare, grad de cultură etc., etc., adică prin elementele cu care sociologii şi esteticienii se ajută pentru a demonstra varietatea în unitate a publicului de teatru. Numai că, pentru actor, publicul reprezintă, seară de seară, o prezenţă concretă şi de ce n-am spune-o — mult mai unitară decît pentru sociolog...

Unul dintre actorii de frunte ai teatrului românesc mi-a mărturisit că în materie de comedie, de pildă, se rîde invariabil şi în fiecare seară la aceleaşi scene şi replici ale unei piese, pe care, după cîteva spectacole, actorii le fixează cu o precizie greu de clătinat.

Sigur că, la o anumită replică sau scenă, într-o seară se rîde mai mult, în alta mai puţin... Dar este de neimaginat,.
în practica spectacolului, ca în iiecare seară ',,1 m- iuI.i iu alt moment... Cum se manifestă, deci, „dilcrcnţieuM" puMi eului ? Cum se poate explica modul atît de consum .il mu ţiei sale în faţa comediei ? Cum să mai poţi crede în .ilr,nu.i simţului umorului a unei părţi a publicului, cînd .uvm.i ■manifestă, în mod invariabil şi general, exact în inonu-nu-l" pe care cei ce s-au dovedit a avea simţul umorului le debutează într-adevăr pline de umor ?

Un alt mare actor mi-a povestit că „simte" sala de l.i prima replică, de la prima intrare în scenă. După liniau*. Şi după altceva, evident, un „simţ special", pe care 1111 şi I poate explica, dar care nu-l înşală niciodată... El simte cum publicul „creează[11] în fiecare seară spectacolul. El se simte, uneori, purtat pe aripi puternice spre înălţimi artistice în atmosfera cărora joacă fermecat, ca într-o lume de miracol, pentru ca, în seara următoare, acelaşi actor, în acelaşi rol, din aceeaşi piesă, să simtă aripile de plumb ale sălii, care-l trag în jos, spectacolul desfăşurîndu-se în limitele unei evoluţii artistice fără cusur, dar fără strălucirea de seara trecută.

Evident, acest actor exprima un punct de vedere personal, care nici măcar nu era punct de vedere, ci un mod al lui propriu de a simţi publicul. Dar ceea ce mi se pare interesant este că nici de această dată diferenţierea publicului nu se produce de la spectator la spectator, ci de la sală la :sală. Cum se face că o sală întreagă I-a ridicat sus de tot, în lumea miracolului artistic pe prietenul meu actorul, şi tot ■o sală întreagă i-a pus aripi de plumb ?

Cum s-a întîmplat că spectatorii s-au diferenţiat atît de mult de la o reprezentaţie la alta şi s-au manifestat atît de unitar în fiecare seară ?

Poate că publicul ar trebui privit de pe scenă cu acelaşi interes major cu care acesta priveşte la rîndul lui scena...

Veniţi din cele mai diverse colţuri ale spaţiului şi chiar ale timpului, găsindu-se alături, sub aceeaşi cupolă, spectatorii descoperă treptat — dar împreună —■ actul scenic care se desfăşoară sub ochii lor, acaparaţi de aceleaşi umbre şi lumini, urmăresc aceleaşi destine omeneşti, care le creează un sentiment de solidaritate, de comuniune, de înţelegere reciprocă, de apropiere. Teatrul secolului nostru, animat de gînduri şi simţăminte înalte, iradiază această senzaţie de solidaritate omenească pînă departe, în afara zidurilor sălii de spectacol, depăşindu-şi condiţia de moment şi insuflînd publicului sau generozitatea unor sentimente care-l fac mai bun, mai drept, mai curajos, mai atent şi mai responsabil faţă de „restul lumii". Dacă ne imaginăm puterea de circulaţie a teatrului, capacitatea sa de a putea fi prezent oricînd şi oriunde, răspîndirea sa, ne putem da seama că un teatru conceput şi creat pe coordonatele

sale cele mai înalte, *un teatru al omului,* se poate arăta oricînd capabil să constituie o forţă magnetică uriaşă, care să atragă interesul şi energia umană pe tărîmul comun al înţelegerii.

Evident că şi aici intervin factori diferiţi şi deasupra numitorului comun care poate fi teatrul, numărătorul va aduna fel de fel de probleme. Există un mod fermecător de a le rezolva, de a trece pragul deosebirilor de orice fel, de formaţie sau de conformaţie, adresîndu-te sensibilităţii omeneşti cu gîndire şi sensibilitate omenească. Poate că factorul comun, primordial, constant, sigur şi de netăgăduit al publicului este faptul că e format din oameni însetaţi de bine şi frumos ! Cine realizează minunea de a ridica barierele pe care însăşi existenţa lor le-a creat, cine reuşeşte să sudeze — fără fisuri — sentimentele de gheaţă de cele fierbinţi, cui îi datorăm recunoştinţa de a ne descoperi pe noi înşine ?

Această recunoaştere i-o datorăm teatrului...

Printr-o condiţionare reciprocă, publicul îi rărpîne întotdeauna dator teatrului — aşa cum şi teatrul nu-şi poate uita niciodată datoriile faţă de public... Şi unul şi celălalt constituie ipostaze inseparabile ale actului creator. Poate că, aşa cum vorbim despre educaţia *prin teatru,* putem vorbi şi despre educaţia *prin public.* Publicul este o componentă a teatrului, şi nu una oarecare, ci una importantă, care influenţează şi, pînă la urmă, *determină* teatrul. Aş îndrăzni să spun că „meseria" de spectator face parte integrantă din profesiunile teatrului, nu se adaugă acestora, ci se implică lor !

A fi spectator nu este o îndeletnicire oarecare ; ea se află, desigur, la îndemîna oricui, dar nimeni nu vine la teatru absolut nepregătit. Există chiar un anumit ritual de care aminteam în alt loc şi care începe cu ţinuta vestimentară a spectatorului şi continuă cu atitudinea primitoare a plasatoarei şi cu reacţia la spectacol. Teatrul însuşi, ca instituţie, îşi începe raportul său direct cu publicul, de departe, din faţa ghişeului casei de bilete. Casieri, controlori, plasatori — aceşti anonimi oameni de teatru — poartă adesea răspunderea de a crea şi de a păstra cadrul, mediul, .unl>i.iiţ.t adecvate, atît de necesare receptării, în mod corespun/.itni, a unui spectacol. O „gazdă" tristă, nervoasă, îmbuliutii, care te primeşte la teatru de parcă, te-ar goni, nu comite — să recunoaştem — numai un gest de impoliteţe, ci, m.ii mult, indispune spectatorul, făcîndu-1 inapt pentru a accept,i convenţia teatrală ce va urma, îndepărtîndu-1 de teatru.

Nu poate fi decît salutară iniţiativa mai veche — ge neralizată astăzi în teatrele bucureştene — de a se îngriji şi de pauza spectatorului, oferindu-i, în foaiere, expoziţii, colaje, montaje, care prelungesc sensurile şi atmosfera spectacolului de pe scenă. E drept că cei mai mulţi dintre spectatori recunosc în cerinţele din ce în ce mai mari pe care şi lc formulează teatrul un prilej de creştere corespunzătoare a exigenţelor pe care le implică şi calitatea de spectator. Nu e deloc exagerat să spunem că *teatrul bun* se face cu *spectatori buni.* Un act teatral de calitate, pe măsura publicului, înseamnă implicit şi un public de calitate pe măsura actului teatral. Sigur că, pînă la urmă, teatrul îsi creează publicul pe care şi-i merită. Cu toate astea nu poate ti evitată observaţia că o parte a publicului nostru poate face mai mult. pentru a se ridica — el, primul — la înălţimea exigentă a teatrului pe care şi-i doreşte. Nu e de trecut cu vederea faptul că, uneori, prin sălile noastre de spectacol mai pot fi întîlniţi spectatori care vin la teatru echipaţi ca pentru un meci de fotbal, o excursie în munţi sau o partidă de pescuit... Se mai aud, uneori, pe parcursul unor scene sau al unor tăceri dramatice, şuşoteli, comentarii, dialoguri cu scena şi chiar zgomotele produse de desfacerea ambalajului batoa- nelor de ciocolată. Se mai găsesc spectatori care, intuind finalul, se ridică intempestiv şi părăsesc în grabă sala pentru a prinde un loc fruntaş la garderobă...

Departe de mine gîndul că aceste fisuri de comportament caracterizează publicul de la noi. Dar oprindu-ne asupra unor aspecte izolate de comportament inadecvat, o facem tocmai din respect faţă de marea majoritate a celor ce formează publicul românesc, un public cald, doritor de spectacole bune, de un teatru de înaltă calitate.

Aceste gînduri izvorăsc din convingerea că publicul nostru merită un teatru din ce în ce mai bun, iar teatrul nostru — un jniblic pe măsură...

Fară îndoială că între *teatru* şi *public* există o interdependenţă de *structură,* căreia îi aparţin cele două compo

nente, practic inseparabile. Dar de aici nu cred că se poate deduce în mod automat ideea că una o formează obligatoriu pe cealaltă ; într-un asemenea caz nici n-ar mai trebui acţionat decît într-un singur sens — sensul celălalt ar apărea de la sine, în mod complementar. Un teatru bun nu se arată încă suficient pentru a determina, numai prin sine însuşi, apariţia şi formarea unui public bun.

Acest termen al ecuaţiei este absolut necesar, şi dacă noţiunea calităţii artistice a teatrului prezentat n-ar mai intra în discuţie, atunci şi necesitatea unui public de calitate ar părea prea puţin evidentă. Dar nu mai puţin adevărat este şi faptul că teatrul — numai el — nu-şi ajunge sieși pentru a-și forma pe deplin publicul pe care-l merită. Aici intervine, cred, o noţiune nouă, mai complexă, mai dinamică, de *educare* a publicului — şi prin teatru, fireşte —■ dar nu numai prin teatru. Societatea ne pune la îndemînă mijloace eficiente de a determina formarea şi creşterea conştiinţei sociale — mai ales a tineretului — în cadrul căreia preocuparea pentru fenomenul culturii, pentru receptarea acesteia în sensurile ei cele mai profunde, ocupă un loc de prim rang. în acest mod, educaţia teatrală nu apare ca o trăsătură specializată — „educaţie pentru teatru" —, ci aceasta se circumscrie unui fenomen de cultură cu semnificaţii de mai largă amplitudine, cu trăsături adînc impregnate în caracterul şi conştiinţa publicului.

Avem de-a face, astfel, cu un public avizat, receptiv la fenomenul culturii în general, şi, în acest context, contactul cu teatrul se stabileşte pe coordonatele unei acceptări reciproce, a înțelegerii subtile a ideii că unul are nevoie de celălalt. Sigur că acest proces nu este nici uşor de condus, nici de scurtă durată.

El se opune însă, prin însăşi structura sa, ideii — după părerea mea greşite — că educaţia publicului se "face aducîn- du-1 la teatru oricînd şi oricum.

Teatrul rămîne, totuşi, una dintre cele mai fermecătoare modalităţi de educare liber consimţită...

TEATRUL DE IERI, TEATRUL DE AZI, TEATRUL DE MÎINE...

Un astfel de subiect e, cred, mai mult decît incomod..,. E relativ uşor să vorbeşti despre trecutul teatrului ; cercetările asupra acestuia par a se constitui, aproape, într-o ştiinţă. Spun aproape, fiindcă acest trecut lasă imaginaţiei o anume libertate. Friedrich Diirrenmatt, dramaturg reprezentativ al secolului nostru, afirma, în acest sens, că fiecare scriitor dramatic are la îndemînă trei-patru teorii, iar esteticile moderne abia dacă ajung să numere teoriile despre teatru... De loarte mult timp, oamenii încearcă să stabilească starea teatrului vremii lor şi mai ales să mediteze asupra viitorului acestuia ; aşa cum putem constata cu uşurinţă, nici una dintre previziunile privind destinul teatrului n-avea să se realizeze întocmai. în epoci nu prea îndepărtate — şi nici deceniul, nostru nu e ferit de o astfel de viziune — viitorul teatrului a fost pus sub semnul îndoielii. De foarte multe ori s-a afirmat : „teatrul moare". Prin aceasta se exprima, de fapt, situaţia critică în care se afla teatrul în acele momente. Puţine glasuri vesteau, plecînd de la un asemenea stadiu* un viitor înfloritor. Avem astăzi avantajul de a vorbi despre prezentul şi viitorul teatrului nostru, pornind nu de la analiza unei situaţii de criză : teatrul românesc contemporan se află într-una dintre cele mai fertile epoci ale existenţei sale — ceea ce nu poate genera decît optimism. în prezentul! lui, vedem, astfel, germenii dezvoltării sale ulterioare.

în fond, prin ce poate fi definită starea teatrului, într-un anumit context social ?

Nu putem vorbi nici despre dramaturgie, nici despre arta interpretării şi nici despre spaţiul de joc, mai înainte de a stabili ce loc îi revine teatrului într-o societate. Originea

teatrului se pierde în negura vremurilor ; întotdeauna, însă, ca să existe, el a avut nevoie de public, de încurajările acestuia. Un public dispus să participe însă numai în măsura în care ceea ce vedea şi auzea îl interesa. Teatrul a fost, deci, încă de la începuturile sale, un fenomen social. *„Aproape jiecare fapt de viaţă* — scria Georg Lukacs — *poate atinge, In anumite condiţii, un nivel de manifestare prin care dobîn- deşte un caracter public ; are o latură ce priveşte* direct *publicul, ce necesită, pentru reprezentarea ei, «publicitate». Aci recunoaştem desluşit saltul de la cantitate la calitate. Conflictul dramatic nu se deosebeşte de celelalte evenimente ale totalităţii vieţii prin conţinutul său social, ci doar după felul şi gradul de exacerbare a contradicţiilor ; exacerbare ce aduce evident, după sine o calitate nouă, specifică.*

Această unitate dintre identitate şi diferenţă este indispensabilă pentru eficienţa directă a dramei. Conflictul dramatic trebuie să poată fi trăit de spectatori nemijlocit, fără explicaţii deosebite; altfel nu ar avea efect. Trebuie să aibă deci totodată o largă comunitate de conţinut cu conflictele obişnuite ale vieţii cotidiene. El trebuie să reprezinte în acelaşi timp o calitate nouă şi specifică, pentru a putea apoi, pe baza acestui fimdament de viaţă comun, să-şi exercite efectul amplu şi profund al dramei autentice asupra masei întrunite public.“ [56]

Marii tragici ai Greciei antice nu procedau altfel. Faptele zeilor şi semizeilor, mitologia, nu constituiau decît „preistoria" a ceea ce se întîmpla în arenă ; vitalitatea tragediei antice, a teatrului antic grec venea tocmai din faptul că publicul recunoştea pe scenă probleme ale existenţei sale, punctul său de vedere. O atitudine faţă de viaţă, decurgînd, în ultimă instanţă, din ideologia democraţiei sclavagiste a Greciei antice. în dramele şi comediile lui Shakespeare recunoaştem, fără tăgadă, omul Renaşterii. Ajungem astfel la concluzia, care ar putea fi desprinsă dintr-o mulţime de alte dovezi, că teatrul are o funcţie ideologică, izvorîtă direct din vocaţia lui socială.

Aşa cum am mai scris, fără pretenţia de a fi desţelenit noi pămînturi, ci doar de a fi tras concluzia logică a unei analize, în principala sferă de manifestare a angajării sale sociale — *repertoriul* — teatrul trebuie să răspundă înnrli.i rilor fundamentale ale societăţii, să trezească şi sa modele/e conştiinţe, să stimuleze meditaţia cu privire la pi e/cm şi l.i ^itor. Filonul de bază — generator de opere tli\im.ui<c de o înaltă valoare artistică — I-a constituit, în dram.iuii|>i.i românească, pe parcursul evoluţiei sale de pînă astăzi, ic.unil angajat. Preluînd acest filon de teatru realist, dc vocaţie socială, mişcarea teatrală contemporană din România, păs trîndu-şi coordonatele evoluţiei sale istorice, dar adăugind date şi experienţe noi, este în măsură să-şi concentreze lor ţele, mijloacele şi eforturile pentru a fi la înălţimea sarcini • lor trasate, a exigenţelor formulate de conducerea P.C.R. şi a statului nostru, de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu personal, faţă de organismele şi instituţiile culturale : „*Uniunile de creaţie de toate genurile, teatrele, cinematografele să creeze opere, filme, piese de teatru care să contribuie la educarea revoluţionară a maselor, la formarea omului nou, să ridice arta şi cultura noastră la nivelul noilor cerinţe ale socialismului şi comunismului, ale gradului înalt de cultură al poporului nostru*[57] Teatrul e chemat, astfel, alături de celelalte arte, să participe la viaţa publică. In faţa lui stau obiective precise, pe care societatea le pune direct, într-o perspectivă istorică certă.

Desigur, rolul teatrului nu poate fi altul nici în viitor, oricît de apropiat sau de îndepărtat ar fi acesta. Avem o perspectivă clară a vieţii sociale, a rolului pe care-l ocupă în edificarea noii societăţi transformările din domeniul conştiinţei. Teatrului îi va reveni, deci, într-o măsură şi mai mare, rolul de modelator al conştiinţei, de stimulare a meditaţiei asupra existenţei, de imbold la o conduită demnă într-un co-ntext în care marile transformări sociale, impactul cu revoluţia tehnică şi ştiinţifică implică, mai mult ca oricînd, participarea nemijlocită, conştientă şi responsabilă, a individului la întreaga viaţă a societăţii. în această perspectivă vor fi explorate, fără îndoială, noi tarîmuri ale universului dramatic, se vor căuta formule noi, prin care teatrul să se arate mai receptiv la ideea de dezbatere ; teatrul va deveni

[56] Georg Lukdcs : *Problema relaţiei cu publicul*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* volumul II, *ed. cit.*, pag. 26—27.

[57] Nicolae Ceauşescu, *Cuvintare rostită la Congresul Uniunii* («■- *nerale a Sindicatelor din România,* „Scînteia", 7 aprilie 1981.

astfel nu numai reprezentarea unei lumi, ci, în şi mai mare măsură, o arena a conștiinței publice.

Un astfel de viitor se plămădeşte în retortele timpului prezent. Piesa de tip simplă „felie de viaţă", pe care o mai întîlnixn uneori şi pe scenele noastre, e perimată. Dar ea nu constituie decît o mică parte din repertoriul care vede luminile rampei. Spectatorul format, care consideră teatrul nu doar un mijloc de divertisment, ci catalizatorul propriilor sale frămîntări privind condiţia umană, nu se poate mulţumi ca scena să-i aducă numai un fragment din viaţa lui, faptul cotidian, fără să-i solicite — chiar incitat de soluţia dramaturgului, a celorlalţi creatori, adeseori în mod polemic — propria-i meditaţie. Un astfel de teatru nou, al zilelor noastre, se sprijină, cred, în primul rînd, pe creaţia dramaturgului. Putem vorbi, referindu-ne la dramaturgia ultimilor ani, despre un univers dramatic în expansiune. Teatrul istoric, de exemplu, a depășit evocarea, cultivarea sentimentului patriotic prin pilda străbunilor: evenimentul descris generează o meditaţie activă asupra istoriei, sînt reinterpretate fapte, nu numai prin prisma unor noi descoperiri ale ştiinţei, ci în primul rînd printr-o gîndire nouă, o conştiinţă nouă, un umanism nou, formate prin însuşirea ideologiei partidului comunist. Tocmai aceasta imprimă, dealtfel, dramaturgiei noastre contemporane originalitate, integrînd-o tezaurului dramaturgie universal.

Dar teatrul zilelor noastre nu se defineşte numai prin noua dramaturgie, ci şi prin descoperirea unor noi valenţe, în consens cu crezul creatorului contemporan, în operele clasicilor. Un punct de vedere propriu, nu odata polemic, uneori chiar contestabil, de cele mai multe ori însă punînd în evidenţă o gîndire adîncă, creatoare, a unei conştiinţe ce se exprimă în deplin acord cu epoca, manifestă realizatorii spectacolelor — *regizorul, scenograful, actorii.* Am putea lua ca element de referinţă chiar şi numai spectacolele care au văzut lumina rampei pe scenele Capitalei, în ultimii cinci ani, cu piesele lui Shakespeare sau comediile lui Caragiale. Exemplele pot fi extinse şi asupra altor transcrieri contemporane ale unor texte clasice.

în epoca actuală teatrul caută, mai mult ca oricînd, să se exprime folosind toate componentele imaginii scenice : *text, montare, interpretare* etc. Accentul pe elocinţă, pe grandilocvenţă, pe text a fost treptat îngrădit de aportul celorlalte elemente care concură la constituirea spectacolului. Prefacere cerută nu atît de critica teatrală, ci mai ales de publicul de teatru doritor de concizie, de exprimare directă, de folosirea imaginii încărcate de sensuri pcnii u 11.11»,tni 1 rtr>» unor idei, simţăminte, stări de spirit, pentru cumkm imn anumite atmosfere.

Fără îndoială, e greu de prevăzut în ce direcţie vm merge *dramaturgia* şi *arta interpretativă* a viitoarelor decenii ; aşa cum spuneam, adesea, pentru cei neliniştiţi asupra viiio rului teatrului, întrebarea : „cum vor evolua ?“ era prol>.il>il expresia insatisfacţiilor provocate de prezent. Dincolo de do claraţia sentimentală: „teatrul nu moare!", optimismul Im urca — şi de cele mai multe ori doar ca o părere — pînîi l.i o prefigurare a tematicii sau a expresiei dramatice, a interpretării.

„Este suficient să deschizi anumite reviste de cinema, să vezi cit de jalnic sînt folosiţi unii actori în scopuri publicitare, sau să asişti la spectacole de teatru care nu sînt altceva decît pretexte de iritaţie sexuală...", deplînge Jean-Louis Barrault starea teatrului occidental contemporan. Renumitul om de teatru francez ajunge totuşi la o concluzie tonică : *„Oricare va fi evoluţia existenţei umane (industrializare, mecanizare, cibernetică, competiţie spaţială etc.) şi a mijloacelor sale de expresie (radio, cinema, televiziune în culori), se vor afla întotdeauna, la un moment dat, în orice ţară din lume, cîteva fiinţe umane care să se adune într-un grup, să formeze o echipă şi, prin mijloace pure să recreeze viaţa, să-i descopere o semnificaţie, s-o situeze într-un context istoric, să îndeplinească, pe scurt, un act de conştiinţă*”.[58]

Pentru omul de teatru care a fost Ion Sava, *„Teatrul nu poate să rămînă nealimentat din acest vîrtej cosmic, care promite voiajuri interplanetare, şi trebuie să dea poporului, prin reprezentaţie, imaginea realităţilor şi a tuturor aspiraţiilor.*

A sosit momentpil ca teatrul de mîine să se numească nu Mister teatral religios, ci Mister teatral social[59]

---

[58] Jean-Louis Barrault „De ce teatrul nu va pieri", în ***Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,*** voi. II, ***ed. cit.,*** pag. 322 şi pag. 324.

[59] Ion Sava. „Teatrul de mîine", în ***Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,*** voi. II, ***ed. cit.,*** pag. 104—105.

Despre ce vor mai scrie dramaturgii noştri ? Greu de anticipat! S-a crezut, la un moment dat, că teatrul de inspiraţie istorică e perimat. Timpul a lucrat însă în folosul lui. Pentru Albert Camus, epoca noastră oferă condiţii prielnice creaţiei de tragedie. Aş putea da un alt răspuns, pornind de la o afirmaţie cuprinsă într-unul din eseurile lui Diirrenmatt: *„Arta pe care o alegi este expresia libertăţii, fără de care nu poate exista nici o artă, şi a necesităţii, fără de care iarăşi nu poate exista. Artistvil reprezintă întotdeauna lumea şi pe sine însuşi.“* [60]

Neîndoielnic că teatrul viitorului va şti să răspundă timpului cel nou. După cum teatrul contemporan, chemat să aibă un important rost social, dezbate problemele timpului nostru. Cu siguranţă, nu vom putea vorbi de o puritate a genului, nici de una a speciilor dramatice, aşa cum, dealtfel n-o mai putem face nici astăzi. Arta teatrului va deveni, probabil, cu mult mai „impură" decît în zilele noastre ; filmul, televiziunea vor determina modificări importante. Ea va continua să fie, însă, o exprimare cu totul particularizată, comparativ cu celelalte două, fiindcă actul teatral se va realiza tot „pe viu“, în faţa spectatorilor. Nu cred că participarea publicului, de care teatrul nu se poate în nici un caz lipsi, va însemna intervenţie directă ■— de aprobare ori dezaprobare — sau că spectacolul se va naşte spontan, fără un text, că la baza lui va sta improvizaţia şi că (spre a aminti una din ideile lui Meyerhold, nu destul de nouă, nici destul de veche spre a nu prolifera apoi în gîndirea altor oameni de teatru !) actorii vor obţine o astfel de tensiune, care să permită înlocuirea textului prin sonorităţi muzicale. Văd participarea publicului nu printr-o acţiune manifestă şi sincronă actului scenic, ci în primul rînd prin putinţa sa de a înţelege şi de a lua parte creator la dezbatere, de a trăi sentimente şi a-şi forma convingeri. Constatăm că astăzi publicul vine tot mai mult la teatru nu doar ca să vadă „ceva“, să se amuze, ci şi să-şi pună întrebări şi să găsească unele răspunsuri. Rostul de mîine al teatrului se pregăteşte atît extinzînd aria întrebărilor, cît şi lărgind cuprinderea publicului. Dacă personal nu sînt de acord cu multe dintre ideile lui Meyerhold, pe unele le găsesc însă de bun-simţ şi mă văd nevoit chiar a le repeta aci, cu convingerea că ele constituie, pentru omul de teatru, azi, dar şi mîine, prilej de meditaţie. *„Atribuind teatrului rolul unui instrument de propagandă, e firesc să cerem ca, de la înălţimea scenei, să poată fi transmise pptblicului anumite idei. Acest public trebuie să poată înţelege de ce regizorul şi actorul au montat cutare sau cutare spectacol şi ce au vrut să exprime prin prezentarea lui.*

[60] Friedrich Diirrenmatt : „Probleme ale teatrului", în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* voi. II, *ed. cit.,* pag. 193.

Rostul imaginilor şi al situaţiilor sccnice c ca •>!><•(hitm ni să poată reflecta, prin intermediul lor, la acclcay teme <.t».■ se dezbat în adunări. Noi stimulăm activitatea cocbhtht a publicidtu, îl obligăm să gîndească şi să discute. Aicsht este un aspect al teatrului. Dar există şi un altul, care lat f apel la sensibilitate. Sub acţiunea spectacolului, sala trebuie să parcurgă un adevărat labirint de emoţii. Teatrul nu ac{in nează numai asupra creierului, ci şi asupra «sentimentului. •’ Cînd începi să meditezi la viitorul teatrului, la aa-l mîine al teatrului, nedelimitat niciodată prin graniţe precişi-, eşti obligat să reflectezi în primul rînd la trecutul lui şi mai ales să iei ca termen de comparaţie prezentul. Fiindcă pic zentul confirmă că în această mişcare a spiritului uman asistăm cel mai ades nu atît la invenţii, cît la inovaţii. Astfel, de exemplu, privitor la textul dramatic ca bază a oricăror mutaţii reale ale fenomenului teatral, considerînd că teatrul modern este teatrul epic, B. Brecht enumera, în *Observaţii cu privire la opera „Ascensiunea şi prăbuşirea oraşului Maba gonny“* [1], cîteva transferuri de accente care înclinau balanţa dinspre teatrul dramatic spre cel epic. în teatrul dramatic, *„scena întruchipează o desfăşurare de fapte, îl implica pe spectator*,* spre deosebire de teatrul epic în care *„ea* (scena) *povesteşte despre aceasta, îl face observator, dar îi trezeşte activitatea, îi smulge decizii“.* Teatrul dramatic îi arată spectatorului : *„lumea, aşa cum este, ce ar avea de făcut omul,* (îi arată) *instinctele sale,* (faptul că) *gîndirea determină existenţa*,* în timp ce în teatrul epic spectatorul descoperă *„lumea aşa cum devine, ce trebuie să facă omul, mobilurile sale,* (îi arată că) *existenţa socială determină gîndirea*“. Accentele puse altfel în teatrul epic faţă de teatrul dramatic se constituie, sînt recunoiscute chiar de autorul acestor disocieri, ca inovaţii.

Dar tragedia antică, luînd ca referinţă cea mai „clasică" dintre mişcările teatrale (evident şi cea mai veche), are multe din trăsăturile recunoscute de B. Brecht ca fiind definitorii pentru ceea ce numim teatrul modern.

în vremea noastră, teatrul dramatic şi teatrul epic sînt considerate la fel de moderne, aşa cum este şi teatrul-mcta-

[6] Vsevolod Emilievici Meyerhold — *Reconstrucţia teatrului,* în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* voi. I, *ed. cit.,* pag. 218.

[7] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru,* Editura Univers, Bucureşti 1977,’ Colecţia „Eseuri", pag. 80—81.

foră ; sta în putinţa creatorilor de spectacole să facă din dramele romantice sau tragediile şi comediile clasice spectacole ale secolului XX.

Privesc cu încredere viitorul omenirii (şi al teatrului!) atunci cînd aflu că un cosmonaut, închis în carapacea luj metalică, nu îngurgitează doar pastile, ci se entuziasmează de albastrul planetei, văzută de la mii de kilometri, şi poartă cu sine şi un volum de Shakespeare ! Desigur, un cosmonaut nu e un om al secolului XXI ; el n-a învins încă legile gravitaţiei veacului nostru. Dar el trăieşte impactul — ca „beneficiar" al cuceririlor tehnicii şi ştiinţei — cu secolul viitor. Dacă sub raportul determinărilor sociale el rămîne omul lumii în care trăieşte, sub cel al receptării ştiinţei şi tehnicii, a căror revoluţionare constanta se consideră a fi în general o trăsătură a secolelor ce vor veni, el aparţine prezentului şi, într-o măsură mai mare, viitorului. Zborul lui nu e o proiecţie metaforică, un cosmonaut nu e un Cyrano. Iar problema dramaturgiei viitorului nu e, deci, decît una de valoare. Adevărurile umane vor constitui şi în viitor cea mai generoasă sursă de inspiraţie.

Arta interpretativă, ea însăşi, n-a cunoscut, de-a lungul a cîtorva milenii de teatru, decît inovaţii.

Principiile lui Stanislavski privind arta spectacolului nu sînt perimate, dar în nici un caz ele nu pot reprezenta criteriile care — asemenea unui pat al lui Procust — ne-ar da măsura exactă a valorii unui interpret.

Teatrul japonez *No,* descoperit de unii creatori din Europa în plin secol XX, deşi are o existenţă milenară, nu s-a impus cu adevărat în arta interpretului european, aşa cum ar fi dorit-o unii dintre contestatarii teatrului burghez, teatru confundat uneori cu tradiţia, tradiţie care la rîndu-i a fost considerată o sclerozare a teatrului. Excesul de negare, aruncarea pruncului odată cu apa din scăldătoare, a fost, cel mult, de natură să atragă atenţia opiniei publice asupra teatrului burghez, în faza lui de decădere, ca teatru lipsit de aspiraţii. Brecht teoretizează efectul de distanţare. Principiile sale sînt consecvente cu opinia că teatrul epic este cel care reprezintă teatrul secolului XX. Nu le vom socoti, deci, singurele în stare să definească teatrul secolului XX în genere, ci doar un program estetic datorat unei personalităţi marcante a

mişcării teatrale din acest veac.

Premisele logice sînt neviabile prin absolutizare, aşa cum au proliferat ele în rîndul discipolilor care au încercat să

Ic extindă valabilitatea, dincolo dc ceea ce llmlit um.nlii i ₃ fi teatru epic. Putem fi de acord cu Brechi : *„Ai lumi nu se transformă nici o clipa integral în personajul pe <,th I interpretează ; o apreciere de felul «nu I-a juca! />e l.e,ti, ti a fost Lear însuşi» ar fi catastrofală pentru el. Da!oii,i \,i este să-şi prezinte pur şi simplu personajul, sau mai bine zi\, să nu se mărginească la a-şi trăi rolul. Ceea ce nu hisntinii.i că dacă întruchipează oameni pasionali trebuie ca el însuşi ,\ii lămînă rece. Numai că propriile sale sentimente nu trebuie să fie, din principiu, cele ale personajului, pentru ca nici ceh*[1] *ale publicului să nu devină, din principiu, identice cu ale personajului.* “[61] Brecht greșește însă în momentul în care, fără a face o astfel de precizare, lasă să se întrevadă nece • sitatea acestui mod de a interpreta, indiferent de textul dramatic slujit. Greşeşte, de fapt, atunci cînd considera că teatrul epic acoperă în totalitate noțiunea de teatru mo ■ dern. Interpretarea — creaţia actoricească — va fi determinată şi în viitor, cred, de concepţia regizorală, ea neputînd eluda întru totul — şi nici măcar nu vrea s-o facă — datele cu care autorul şi-a investit personajele. în primul rînd, fiindcă regizorul şi dramaturgul sînt cei care concep personajele, într-o unitate stilistică.

Un personaj clasic, aparţinînd lui Racine, de exemplu, nu mi se pare că are de cîștigat într-o interpretare fără patos. Iar patosul schillerian trebuie potenţat şi regîndit pe măsura omului contemporan, fără îndoială.

Tudor Vianu, scriind în *Estetica* sa despre valoarea materialului în care se întruchipează ideea, arăta situaţia penibilă a creatorului care dăltuieşte într-un material inadecvat o idee ce necesită cu totul altă înfăţișare. Idei care se cer întrupate în bronz vor fi derizorii sculptate în lemn. Oricît de migălos cizelat, ghipsul nu va avea demnitatea marmurei. Cine nu se înfioară de oroare cînd din lutul olarului se întrupează o buturugă „estetică"...

Aş mai spune că, uneori, interpreţilor poate să le fie inaccesibil un personaj. îmi amintesc conferinţele unui critic dramatic despre teatrul african, teatru cu valoare socială, dar şi cu un puternic caracter de ritual, de o specificitate inabordabilă actorului european. Conferinţele erau argumentate cu texte interpretate de un grup de actori. Partea cea mai dificilă era „interpretarea" unui şir de onomatopee, in

[61] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru, ed. cit.,* pag. 228.

vocaţii intraductibile etc. Efectul era ilar. De asemenea, îmi amintesc un Ibsen, interpretat pe scena Teatrului de Comedie de o trupă dramatică suedeză. Chiar şi în acest caz am constatat diferenţieri — nebănuite altfel, fără faptul viu — faţă de interpretările actorilor noştri. Ceea ce mă determină să cred că interpretarea are şi un caracter naţional. Şi de ce-ar putea fi altfel, dacă marele Shakespeare n-a reuşit să facă din Romeo şi Julieta decît tot doi englezi ! ; de ce am cere actorilor noştri putinţa de a fi interpreţi perfecţi ax „misterelor" şi „farselor", ca fapt de teatru, pe care le joacă australienii Kamilaroi, de exemplu...

Dacă ne purtăm paşii imaginaţiei spre zorile unui alt secol (mai bine-zis mileniu) ce ne stă în faţă, şi ne întrebăm cum o să arate lumea lui pe scenă, cum va răspunde teatrul problemelor pe care şi le vor ridica oamenii viitorului, în ce fel va trebui să fie interpretat Shakespeare, dar şi Brecht sau Horia Lovinescu, astfel încît aceştia să nu fie fixaţi, ca nişte fluturi, în uriaşele insectare ale veacurilor în care au existat ei şi eroii lor — fără îndoială, trebuie să ne gîndim, azi mai mult ca oricînd, Ia creaţia regizorală. Putem afirma că regizorul nu este, prin excelenţă, numai produsul secolului XX, ci el trebuie să fi existat încă din cele mai vechi timpuri, uneori regizorul confundîndu-se cu dramaturgul. Drept mărturie stau indicaţiile (regizorale, de fapt) de tipologie şi mişcare pe care le cereau autorii (în text) interpretului principal, căruia i se încredinţau ideile directoare ale piesei şi în slujba căruia ceilalţi trebuiau să asude într-o anumită unitate de gîndire a reprezentaţiei scenice...

Teatrul fiind o artă colectivă, implicînd tendinţe, modalităţi de exprimare şi de expresie scenică datorate unor personalităţi diferite dar avînd un scop comun, deliberat s^iu instinctiv unul din membrii acestui colectiv creator trebuia să-şi asume riscul impunerii unei gîndiri, unei acţiuni unitare.

Cred că regizorul nu a apărut numai ca o necesitate artistică specifică, decurgînd din înseşi legile evoluţiei mişcării teatrale, ci s-a impus şi ca o necesitate de ordin „istoric". Aşa cum spuneam şi mai înainte, anumite funcţii ale regiei, în special cele de ordin organizatoric, îşi revendică începuturile în negura vremilor. Apoi au apărut cele de ordin „ideologic-estetic", cînd cel care va fi numit mai tîrziu regizor a început să aibă conştiinţa creativităţii, a faptului că el nu îndeplinea doar o sarcină pur organi- '/.Uorică sau indicaţiile date de dramaturg (în esenţă şi aceasta o sarcină organizatorică), ci una de complementari- late, de dezvoltare a intenţiilor autorului, chiar de redescoperire a unor valenţe rămase ascunse celui care a scris textul dramatic, ba, şi mai important, socot eu, de punere în acord a acestuia cu epoca în care se reprezintă. Teatrul e un fenomen viu şi datorită putinţei de recreare a textului, prin spectacol, în epoci mult depărtate de acelea în care a lost scris.

Etern-umanul nu se regăseşte, cred, decît în sfera biologicului : *naştere, dezvoltare, moarte.*

Sentimentele mai evoluează şi ele în decursul timpului, nu sînt etern umane, cu atît mai puţin ideile...

Interesant mi se pare că din antichitate, aflată, în plan estetic, sub pecetea marilor epopei epice, nu ni s-au păstrat manuscrise ale acestora. Chiar și Homer a fost mult timp contestat ca autor. Aceste epopei, însușite ca o conștiință a epocii, și datorîndu-și perfecțiunea poate tocmai acestei participări colective (după cum nu vom ști niciodată cine a lost autorul *Mioriţei* sau al *Meşterului Manole),* ni s-au transmis, peste ani, mai întii pe cale orală. Ne-au rămas însă scrieri ale marilor dramaturgi antici. Paradoxal, în plină epocă a Renaşterii, din care omenirea păstrează numeroase documente scrise, opera marelui Shakespeare nu ne parvine prin manuscris ci, asemeni epopeilor antice, prin viu grai.

Mulţi au contestat chiar, ca şi în cazul lui Homer, existenţa unui autor Shakespeare, în carne şi oase. Prin similitudine, aş spune că Renaşterea engleză s-a aflat sub pecetea dramaticului, după cum antichitatea greacă s-a aflat, în plan estetic, sub cea a epicului.

Capodoperele literar-artistice şi-au cîştigat perenitatea ţi universalitatea pentru că s-au identificat cu epoca, cu simţirea şi aspiraţiile, cu filozofia şi morala oamenilor acelor vremuri.

La tragicii şi comediografii antichităţii, şi chiar mai tîrziu, pînă la romantici, nu vom găsi acele indicaţii de autor care prefigurează, într-un fel, sarcinile regizorului. „Ideologia" spectacolului cădea numai în seama dramaturgului însuşi !

Mulţi dintre autori au făcut parte ei înşişi din trupele care le jucau piesele. Şi chiar într-o epocă mai tîrzie, autorul s-a confundat adesea cu regizorul. Moliere a fost un interpret strălucit al propriilor sale comedii. Contemporaneizarea unui text dramatic, posibilă azi prin intervenţii

creatoare ale regizorului, se realiza tot prin intermediul autorului. Cine citeşte sau vede reprezentat *Avarul* lui Moliere nu va întîrzia să se ducă cu gîndul la *Aulularia* lui Plaut. Sînt numeroase replicile de o izbitoare asemănare cu cele ale dramaturgului latin. Motive ale tragediei greceşti pot fi recunoscute în dramele lui Shakespeare. „Etern-umanul" nu îmbracă, în timp, doar alte straie, nu se desfăşoară doar în alt spaţiu scenic, ci e implicat într-un cadru mai larg, ce reflectă trăsături specifice epocii în care scriu autorii.

Fără intenţie de sociologizare, susţin că apariţia regiei e un reflex, în plan artistic, al unor transformări de ordin social. *Aulularia* lui Plaut — revin asupra acestui exemplu — ar fi sunat contemporan multe secole după ce a fost scrisă, fără să se intervină deloc asupra textului (așa cum însuşi Moliere a făcut-o, transcriind multe replici din aceasta în *Avarul),* ci numai prin actualizarea decorurilor şi costumelor, adică aducînd în scenă personaje contemporane care să gîndească şi să se exprime prin cuvinte. Pentru că, pînă la Moliere, avariţia era una din formele de bază ale acumulării de capital. Ea trece însă pe un plan secund în societatea capitalistă. Marii rechini ai capitalului acumulează după legi noi. Un avar urcă cel mult pînă la înstărire, îşi terorizează neamurile şi slugile, se vaită şi moare de inaniţie şi frig, mîngîindu-şi galbenii (precum Hagi Tudose...), pe cînd un capitalist acumulează prin exploatarea a mii de oameni, cucereşte puterea şi hotărăşte destinul popoarelor. în secolul XX, un avar e insignifiant. Și totuşi, *Avarul* lui Moliere trezeşte interesul publicului şi azi. Transplantul pe scenă în secolul nostru, al unei stări conflictuale care generase anterior un text dramatic cu multe valenţe morale şi sociale, nu mai e posibil însă numai prin schimbarea costumaţiei şi decorurilor. Absenţa autorului, dispus să revalorifice etern sau ne- etern-umanul la dimensiunile timpului său, ca şi dorinţa de ?. valorifica comorile spirituale ale omenirii, făcîndu-le să consoneze cu epoca lor, nu doar în calitate de document, de piesă luată dintr-un imaginar muzeu al secolelor, reclamă prezenţa regizorului, investit cu capacitatea de a crea — într-un alt registru decît cel al dramaturgului sau al actorului — de a contemporaneiza, în măsura în care oamenii vin la teatru nu doar pentru destindere şi pentru autocunoaştere ci şi pentru o mai bună înţelegere a problemelor pe care timpul lor li le pune în faţă.

G. A. Tovstonogov afirma, într-un articol publicat cu aproape două decenii în urmă : *„Vechiul adevăr, după care teatrul constă din trei elemente componente — dramaturgul, actorul şi spectatorul —, se învaţă în primele lecţii la şcoala <te artă dramatică, la prima discuţie cu un om care s-a consacrat artei scenice. Totuşi, din ce în ce mai des, toate problemele dezvoltării teatrului contemporan apar legate de regie. Iia a devenit astăzi elementul component cel mai important. Teatrul nu poate trăi fără regizor. Regizorul este acela care co?iduce un teatru şi-i determină calea de creaţie. De icgizor, depind absolut toate problemele artei scenice. Regizorul poartă cea mai mare problemă care priveşte spectacolul şi e obligat să răspundă la orice întrebare în acest sens.“* [62]

Sînt tentat să cred că teatrul viitorului va fi şi mai mult legat de creaţia regizorului. Aceasta nu exclude, fără îndoială, actul creaţiei dramatice şi cel al interpretării, anularea celor două generînd, de cele mai multe ori, un „făt" plin de malformaţii, cum ne-o dovedesc un număr important de tendinţe manifeste ale unor regizori fără simţul măsurii : spectacole care transformă actorii în simple marionete, spectacole fără text, în care comunicarea se realizează doar prin onomatopee şi pantomimă. Experienţe menite în primul rînd să şocheze, terminînd însă, în cele din urmă, prin a-şi dezvălui tinicheaua în ceea ce ne-a fost vîndut drept aur curat. Inovaţia care nu spune nimic, făcută numai de dragul inovaţiei se dovedeşte falimentară.

împărtăşesc întru totul opinia aceluiaşi Tovstonogov asupra ideii de contemporaneitate în Teatrul de azi şi de mîine : *„Contemporaneitatea în munca de regie înseamnă spirit cetăţenesc. Un regizor care nu este însufleţit de idealuri cetăţeneşti nu poate fi contemporan în nici un fel de a le exprima. Teatrul viitorului ni se înfăţişează ca un teatru cu o înaltă ţinută cetăţenească.*

Cred că viitorul teatrului va fi ceva în genul unei săli de operaţie. In mîinile actorului, ca şi în mîinile chirurgu- gului trebuie să palpite inima şi creierul omului.

Am impresia că regizorul contemporan trebuie să creeze în spectacol ceva asemănător unui cîmp electromagnetic, cu o tensiune lăuntrică, invizibilă pentru ochi, atît de mare 'incit să devină vizibile mişcările celor mai intime particule ale sufletului uman. Dacă un regizor izbuteşte să creeze in spectacol o asemenea «atmosferă», el are dreptul «să opereze pe inima spectatorului».“ [63]

Tind să cred (luînd ca referință exemplul cel mai la îndemînă, un chestionar lansat în rîndul publicului) că, în conștiința marii mase a spectatorilor, *scenografia* mai joacă totuși și astăzi rolul cenușăresei. Și asta chiar în cadrul unei mișcări teatrale precum e cea a noastră, care n-a dus niciodată lipsă de scenografi talentați. Chestionați asupra celor mai bune sau mai slabe spectacole vizionate, trebuind totodată să numească şi o parte din creatorii acestora — interpreţi, regizori, scenografi — răspunsurile cele mai „zgîr- cite“, şi de cele mai multe ori confuze, se dovedeau cele cu referire la scenografie.

In urmă cu cîțiva ani s-a acreditat, în critica de specialitate, ideea că *Macbeth,* realizat pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ (1968), a căzut la public fiindcă scenografia (Liviu Ciulei semna și scenografia și regia spectacolului) devenea în sine un spectacol. Nu știu dacă scenograful a fost în acest caz deasupra regizorului, fapt cert e însă că nu a fost respectată o lege scrisă și nescrisă : unitatea organică, armonioasă și indisolubilă a tuturor elementelor componente ale spectacolului. Un exemplu, de data aceasta fericit, ni-l oferă tot acest mare creator care este Liviu Ciulei, în cazul spectacolului *Furtuna,* montat la acelaşi teatru, simbioza dintre regizor și scenograf generînd un spectacol de referință.

Scenografia, fără să fi avut odinioară statutul şi recunoaşterea de care se bucură în teatrul contemporan, a apărut, neîndoielnic, odată cu spectacolul, chiar din formele lui cele mai primare. Ritualul ■— acceptînd că el constituie embrionul spectacolului teatral, — şi mai tîrziu spectacolul propriu-zis, trebuiau să fie aşezate într-un cadru care identifica locul acţiunii. Costumele diferenţiaţi şi individualizau actorii. Chiar cadrul fix — scena — marca net convenţionalitatea celor ce se expuneau publicului, adică definea întîmplările de care iau cunoştinţă spectatorii ca fiind teatru. Treptat, cînd acţiunile de pe scenă tindeau tot mai mult să se apropie de faptul de viaţă, adică să constituie un „fragment de viaţă", îndepărtîndu-se tot mai mult de convenţie, decorul a început să joace un rol mai important. El a încetat să mai marcheze convenţia, apropiindu-se tot mai mult de r<> pierea realităţii. La începutul secolului XX, ca o reacţii[1] împotriva naturalismului (un realism confundat cu copierea realităţii), cînd mulţi dintre creatori (bineînţeles, exagerînd şi ei) au militat pentru reteatralizarea spectacolului, — deci pentru recîştigarea statutului de convenţie, anularea iluziei, considerată

[62] G. A Tovstonogov — *Teatrul şi contemporaneitatea,* în „Secolul XX", nr. 10/1963.
[63] G. A. Tovstonogov, *ibidem.*

o atitudine suficientă, mic-burgheză, de înşelare a publicului prin dulci amăgiri —, scenografia a urmat îndeaproape o astfel de tendinţă, devenind din nou un cadru fix şi neutru.

în secolul nostru se acceptă ideea că scenografia a evoluat odată cu regia, precizîndu-şi funcţia creatoare în cadrul spectacolului considerat ca operă de artă colectivă. Astfel, în raportul regie-scenografie, trebuie să acceptăm ideea de interacţiune, de complementaritate, determinată totuşi, în ultimă instanţă, de concepţia regizorală. Dar în secolul trecut, cînd regia juca ea însăşi un rol de cenuşăreasă, confundîn- du-se cu ordonarea intrărilor şi ieşirilor din scenă, scenografia slujea, în cel mai bun caz, autorul dramatic, adică răspundea indicaţiilor pe care le dădea acesta în text.

Tony Gheorghiu, nume de care se leagă multe succese ale scenei româneşti, definea scenografia ca „o *tălmăcire a temei, a ideilor unei piese pe plan plastic*N-am nimic împotriva acestei definiţii, dacă ne referim, să spunem, la teatrul secolului al XIX-lea. în teatrul veacului nostru, _care cred că prefigurează în linii generale teatrul secolului viitor, cred că se impune un corectiv: scenografia reprezintă o tălmăcire a temei, a ideilor, dar nu numai ale piesei, ci în primul rînd ale *spectacolului,* în care văd întîlnirea fericită dintre *dramaturg, regizor, scenograf, actor,* în calitate de creatori.

îmi permit să avansez o privire asupra scenografiei viitorului numai pornind de la evoluţia ei în timp. La început, un cadru fix, care se confunda cu scena. Apoi o aglomerare de elemente care tind să creeze iluzia realităţii pînă la copiere. Reteatralizarea teatrului a dat drept de existenţă *metaforei scenice.* Dezvoltarea tehnicii de scena a generat un decor realizat din efecte de lumini, decorul dinamic. Ce ne rezervă viitorul ?

Tendinţele scenografiei nu pot fi altele decît cele ale spectacolului. Astăzi, experienţele lui Piscator în domeniul scenografiei — acest amalgam de metaforă, efecte de lumini şi naturalism — ni se par vetuste.

Nu e exclus ca ele să prolifereze, normal, pe altă spirală a evoluţiei mişcării teatrale. Decorul-metaforă scenică, aşa cum e cel al lui Liviu Ciulei în *Furtuna,* se dovedeşte perfect valabil pentru gustul spectatorilor contemporani. Decorul „poetico-tehnic" are şi el numeroşi adepţi. *îmblînzirea scorpiei,* spectacol realizat acum cîţiva ani pe scena Naţionalului bucureştean, evolua într-un cadru fix, o scenă care amintea de teatrul elisabetan. în unele „superproducţii" semnate de Horea Popescu tot pe scena Naţionalului, ca regizor, şi uneori chiar ca scenograf, capătă drept de viabilitate decorul naturalist.

Trebuie să acceptăm deci că, şi în viitor, hotărîtoare în determinarea genului şi stilului decorului, precum şi a gradului de esenţializare sau de convenţionalism, este opera dramatică şi concepţia regizorală, personalitatea actorilor-in- terpreţi, putinţa acestora de a suplini, prin arta lor, mijloacele de comunicare proprii scenografiei.

De asemenea, nu trebuie exclusă, în domeniul scenografiei, şi o presiune a „modei" (nu în sensul vestimentaţiei). Ea nu este determinantă, dar poate influenţa. Sub înrîurirea unor factori pe care-i socot extraartistici — moda *retro,* de exemplu — se montează spectacole cu decoruri fastuoase, frumoase în sine, în care ochiul se odihneşte adesea, uitînd de actor, din cauza decorului operetistic, decorului-iluzie. Dar acesta nu reprezintă, cred, o tendinţă, ci doar o modă trecătoare, şi poate şi un reflex al austerităţii nefuncţionale cu «are ne-au învăţat alte spectacole, la rîndu-le şi ele tributare unor alte mode.

într-o strînsă colaborare cu evoluţia decorurilor şi costumelor se află un alt element propriu teatrului : scena. Scenograful, colaborînd cu regizorul, are în vedere, în acelaşi timp, dimensiunile, condiţiile tehnice specifice ale scenei, de unde, dealtfel, decurge şi putinţa organizării spaţiului în care evoluează interpreţii. Nu putem vorbi, deci, despre scenografia viitorului, fără a ne referi, implicit, la clădirea de teatru, la destinul acesteia. *„Teatrul-«clădire»* — scria Liviu Ciulei cu mulţi ani în urmă — *reprezintă unul din programele de arhitectură în care rezultatul reiese din îngemănarea a două modalităţi de gîndire artistică, cea a arhitectului şi cea a omului de teatru, amîndoi slujitori ai unor arte, prin natura lor, intens sociale.*

In genere, arhitectura, prin caracterul ei social dublu, monumental şi utilitar, estetic şi funcţional, materializează în opera arhitectonică concepţiile de viaţă ale societăţii pentru care construieşte.

Mai mult însă decît în tratarea unui subiect, care prin natura lui este de o importanţă socială foarte largă, că de pildă : o gară, o hală comercială, o construcţie de birouri etc., atunci cînd va fi obligată să rezolve programul CLĂDIRII DE TEATRU, arhitectura va reflecta şi mai marcant, prin organizarea spaţială şi tratarea decorativă aspiraţiile şi ideologia epocii, pentru că însusi subiectul TEATRUL are ca obiect REPREZENTAŢIA sau REPREZENTAREA vieţii acelei epoci prin actul dramatic, care la rîndul lui, va reflecta, atît prin forma cît şi prin conţinutul lui, aspiraţiile şi ideologia epocii.

Hamlet spune actorilor că «menirea teatrului, încă din capul locului şi pînă astăzi, este să înfăţişeze o oglindă finişi să arate fiecărui veac, fiecărei epoci tiparul şi pecetea lor». Şi înţelesul acestor cuvinte se prelungeşte şi asupra clădirii de teatru[11]

Fără îndoială, subiectul arhitectonic „clădirea de teatru" reprezintă, în sine, asemeni altor monumente de interes social, oglinda unei epoci ; prin stilul ei arhitectonic, clădirea de teatru aparţine unui timp definit, ne vorbeşte, mijlocit, nu numai de gustul, de simţul estetic al celor care au ridicat-o, ci, nu exagerînd întru totul, chiar şi de natura relaţiilor sociale, idealurilor etc. „Stilul" clădirii aparţine însă unui alt domeniu de cercetare ; să-i lăsăm arhitecţilor...

Văd afirmaţia lui Ciulei — adică extinderea înţelesului monologului lui Hamlet asupra clădirii de teatru — în special cu referiri asupra scenei propriu-zise, în transformările căreia de-a lungul mileniilor desluşim în fapt corespondenţe ale gîndirii asupra funcţiei teatrului, ale evoluţiei acesteia.

Argumentul cel mai la îndemînă îmi e furnizat de cele scrise de Erwin Piscator, acest împătimit promotor al teatrului politic, care, în montările sale, de mari dimensiuni, dinamice, cu lărgirea în spaţiu şi timp a acţiunii scenice, se simţea sufocat de ceea ce numea el „scena burgheză" : *„Stilul arhitectonic al teatrului se află în cea mai strînsă legătură cu forma artei dramatice a perioadei date. Cele două elemente se influenţează reciproc. Dar atît dramaturgia, cît şi arhitectura îşi au rădăcinile în orînduirea socială a epocilor.*

Stilul de arhitectură teatrală dominant în epoca noastră este o rămăşiţă a absolutismului — teatrul de curte. împărţirea sălii în parter, loji şi galerie oglindeşte ierarhia socială a societăţii feudale. Această formă trebuia să intre în contradicţie cu sarcinile teatrului în clipa în care dramaturgia, respectiv relaţiile sociale aveau să sufere o modificare. Cînd împreună cu Walter Gropius am pornit să facem schiţa acestui nou teatru, adecvat unor condiţii schimbate, n-am făcut-o doar din necesitatea lărgirii

şi perfecţionării tehnice, în noua formă găsindu-şi totodată expresia şi anumite relaţii sociale, precum şi noile cerinţe ale dramaturgiei...

Oricine pune înaintea artei epocii noastre alte cerinţe, încearcă conştient sau inconştient, să ne abată şi să ne adoarmă energiile. Nu putem lăsa scena să fie dominată de mobilurile de natură ideală sau morală, cînd în realitate resorturile lor intime sînt de natură politică, economică şi socială. Cel care nu vrea, sau nu poate să recunoască aceasta, nu vede realitatea. Tot aşa şi teatrul; dacă vrea cu adevărat să fie un teatru actual, un teatru reprezentativ pentru generaţia noastră, el nu poate să se facă exponentul altor mobi- luri ale acţiunilor omeneşti.

Nu este întîmplător faptul că tocmai în epoca în care progresul tehnic a depăşit de departe toate celelalte realizări are loc şi un proces de tehnicizare a scenei. Şi tot atît de puţin întîmplător este şi faptul că această perfecţionare tehnică a scenei a primit un impuls tocmai din partea în care se situează opoziţia faţă de ordinea socială existentă. Revoluţiile spirituale şi sociale au fost întotdeauna strîns legate de revoluţiile tehnice. Transformarea funcţiei teatrului nu era nici ea de conceput fără o modificare tehnică a apara- tajului scenic. Mi se pare însă că în această privinţă nu facem decît să recuperăm timpul pierdut, realizînd ceva ce se impunea încă de mult.

Cu excepţia scenei turnante şi a luminii electrice, la începutul secolului al XX-lea scena era în aceeaşi situaţie în care ne-a lăsat-o Shakespeare : o deschidere pătrată, o «cutie optică» prin care i se permitea spectatorului să arunce o «privire interzisă» asupra unei alte lumi. Această distanţă de netrecut dintre scenă şi sala de spectacol şi-a pus pecetea pe arta teatrală de-a lungul a trei secole. Era un teatru în care domnea convenţia lui «ca şi cum». De-a lungul a trei secole, teatrul s-a nutrit cu ficţiunea că în sală nu s-ar afla nici un spectator. Chiar şi acele opere care fuseseră revolu

[11] *Trecut fi viitor în arhitectura teatrului de astăzi* de Liviu Ciulei, în „Secolul XX“, nr. 5—6/1962, pag. 195.

ţionare pe vremea lor s-au conformat acestei convenţii, au trebuit să se conformeze ! De ce ? Pentru că niciodată pînă în 1917, teatrul, ca instituţie, ca aparat, ca edificiu n-a fost în posesia clasei exploatate şi pentru că aceasta nu ajunsese încă niciodată în situaţia de a elibera teatrul nu numai pe plan ideologic, dar şi structural. Regizorii revoluţionari ai Rusiei s-au apucat de îndată şi cu toată energia de această treabă. în lupta mea pentru cucerirea teatrului a trebuit să parcurg în mod necesar căi asemănătoare, care însă în condiţiile noastre nu duceaţi —• sau cel puţin n-au dus pînă azi — nici la înlăturarea vechiului tip de scenă, nici la schimbarea arhitecturii teatrelor, ci doar la o schimbare radicală în modul de utilizare a scenei, schimbare aproape echivalentă cu «dinamitarea vechii» cutii optice.

De la «Teatrul proletar» *pînă la* «Furtună peste Gott- land» *am reuşit, inspirîndu-mă din diverse surse, să suprim scena burgheză şi s-o înlocuiesc cu o nouă formă de scenă, care să nu-l mai considere pe spectator ca o noţiune fictivă, ci să-i includă în teatru ca pe o forţă vie a acţiunii scenice. Acestei intenţii, în esenţa ei, desigur de ordin politic, îi sînt subordonate toate mijloacele tehnice. Iar dacă astăzi, încă, aceste tnijloace par defectuoase, forţate, supraaccentuate, cauza trebuie căutată în contradicţiile ce se ivesc între ele şi o clădire care n-a fost concepută în vederea lor*".[64]

Chiar dacă unele din afirmaţiile lui Piscator pot fi amendate, datorită caracterului lor absolutist, trebuie să recunoaştem că există în acest text cîteva idei care rămîn valabile şi astăzi şi că acestea pot genera meditaţia asupra formei sălii de teatru într-un viitor mai apropiat sau mai îndepărtat. Cred că ele pot deveni şi mai concludente prin- tr-un scurt istoric al evoluţiei sălii de teatru. Dealtfel, dacă acceptăm că premisele viitorului, chiar şi în acest domeniu, le găsim în secolul nostru, raţiunea acestei retrospective e pe deplin justificată :

„Prin preluarea tradiţiei teatrelor din secolul al XlX-lea, s-a generalizat în secolul nostru — scria Liviu Ciulei — *spectacolul jucat pe o scenă în formă de cutie optică, prin provenienţă aşa-numita scenă «a l'italienne», pe care profesorul W. Unruh, redactorul publicaţiei «Hilfsbuch der Biihnen- technik», o numeşte «scena-aquarium». Prin extinderea adap- tarii acestei scene în teatrul tradiţional, ea este numită şi «scena clasică».*

Istoria construcţiilor şi a proiectelor din secolul nostru alternează între reeditarea acestei scene clasice (perfecţionarea ei nu-i alterează principiul pe care vom încerca să-i analizăm,, ci îl lărgeşte numai din punctul de vedere al utilării, dezvoltînd-o mai mult tehnic) şi între dorinţa de a rupe cu această tradiţie clasică, de a impune formule noi — în mod manifest contrare ca soluţie — şi acestea fiind şi ele tot o interpretare sau o evoluţie a unor tradiţii teatrale, însă mai ■vechi." [65]

în general, se admite ideea că, de-a lungul istoriei teatrului, concepţiile aflate în opoziţie, în privinţa clădirii de teatru, sînt două : teatrul-„cutie de iluzii" (scena clasică) şi spectacolul fără portal scenic (spectacolul-avanscenă, spectacolul panoramic, spectacolul central), sau „scena deschisă", „scena spaţială". Liviu Ciulei consideră că secolul nostru op- tează pentru *„teatrul-sinteză",* formulă arhitectonică sintetică : *„în care sala trebuie să fie un* instrument variabil, *pentru a se putea crea spectacole de orice gen şi în care arhitectura se subordonează mai puţin decorativului — slujitor al festivităţii TEATRU — şi mai mult funcţiei teatrului:*
SPECTACOLULUI:' «

Teatrul grec — în care regăsim izvoarele teatrului construit de astăzi — este un exemplu de *scenă deschisă,* fie că era un amfiteatru hemiciclic pentru public, care îmbrăţişa platoul pe care evolua corul, numit *orchestra,* legat de locul de joc — *skene* — printr-un *proskenion,* fie că era o scenă centrală, considerată de unii cercetători mai veche chiar decît amfiteatrul hemiciclic . Dar chiar în această formulă de scenă deschisă se realizează o delimitare a părţii atribuite publicului de locul unde se desfăşoară ceremonia teatrală.

Accentuarea distanţei dintre public şi spectacol, Liviu Ciulei o pune pe seama îmbătrînirii societăţii greceşti şi a decăderii teatrului, care se îndepărta tot mai mult de funcţia sa socială, tinzînd mai mult spre divertisment. Proscenium-ul, care altădată făcea legătura dintre *scenă* şi *orchestră,* începe să fie ocupat cu scaune pentru senatori. Teatrul-arenă reflecta, într-un fel, prin nedelimitarea rangurilor între spectatori, chiar dacă acestea existau, democraţia sclav.>)*isi.i grecească.

„Dacă teatrul grec este un teatru ţâra cortină (ca şi cva mai veche formă de teatru a japonezilor, Teatrul No, sau ca teatrul elisabetan), la romani, sub influenţa presupusă a teatrului etrusc, apare separaţia mai puternică a publicului de actori, prin cortină, numită în limba latină cu un cuvînt semnificativ, «siparium» *(în limba italiană se numeşte* «si- pario»).

---

[64] Erwin Piscator — *Teatrul politic,* Editura Politică, Bucureşti, 1966, pag. 145, 158—159.
[65] *Trecut fi viitor în arhitectura teatrului de astăzi,* de Liviu Ciulei, în *loc. cit.,* pag. 197.

Paralel cu fenomenul de îmbătrînire a societăţii greceşti şi romane, sesizăm o treptată izolare a scenei faţă de public. Astfel, în scena grecească, încetul cu încetul, dispar treptele care dădeau posibilitatea actorilor să coboare de pe «proskenion» *în* «orchestra», *la romani acesta se micşorează, reducîndu-se strict la un semicerc, îşi pierde funcţiunea de loc al evoluţiei corului şi actorilor, şi se ocupă apoi cu scaune pentru senatori, similar parterului din teatrul baroc, şi apare şi cortina. îmbătrînirea civilizaţiei antice este marcată şi de faptul că faţă de puritatea arhitectonică pe care o exprimă teatrele greceşti, teatrul roman se dezvoltă mult din punct de vedere decorativ, abordînd o arhitectură decadentă, care reflectă mtrutotul aspiraţiile imperialismului roman.*

Scena Teatrului lui Scaurus se spune că avea 360 de coloane şi 3000 de statui de aramă, iar galeriile (element arhitectonic nou, care va genera prin diverse forme de tranziţie, lojile teatrului baroc) aveau rangul I, din marmură, al doilea din cristal şi al treilea din lemn aurit.

Separarea şi decorarea excesivă a scenei sînt fenomenele caracteristice îmbătrînirii unei societăţi, reflectate în construcţia teatrelor. Pe scenă se creează din ce in ce mai mult, mai îndepărtată, o lume a iluziei, iar realităţile vieţii de zi de zi sînt eludate din manifestările scenice, ca un rezultat al intereselor politice ale unei clase dominante într-o societate decadentă, ce tindea să depărteze prin distragere (distracţie) şi prin diversiune (divertisment) conştiinţa maselor de la problemele esenţiale ale existenţei sociale.

In scenografie, tot pentru a ajuta iluzia, scena romană inventează trapele de sub scenă, de unde vor apare diverse zeităţi, element ce se va dezvolta în perioada naturalistă în teatrul modern, bineînţeles pe alte criterii, în scenele-lift. Dar şi teatrul roman, ca şi teatrul grecesc, sînt încă teatre cu scenă deschisă.

Ele se deosebesc de teatrele noastre şi prin aceasta şi prin capacitata lor, explicată atît prin caracterul popular,

ca şi prin faptul că spectacolele aveau loc în cadrul anumitor festivităţi la care trebuia să participe toată cetatea[15]

Am insistat asupra acestui citat, fiindcă din el se desprind cîteva idei demne de a fi luate în seamă. Desigur, în cazul sălilor contemporane nouă, despărţirea publicului de actori nu decurge dintr-o funcţie socială a teatrului, altfel gîndită decît în cazul spectacolului în care nu există această separaţie. în primul rînd, fiindcă aceasta este o moştenire ce decurge din valorificarea unor vechi săli de teatru. Scena zilelor noastre, deschisă sau cutie magică, nu atestă automat o concepţie de teatru-iluzie sau teatru-divertisment, ci în cel mai bun caz — dacă regizorul nu trebuie să se conformeze pur şi simplu unui spaţiu de joc dat, nemodificabil — o concepţie de ordin estetic.

Liviu Ciulei montează pc scena de la sala Studio a Teatrului Bulandra (concepută dealtfel chiar de el, ca o variantă de scenă deschisă, un fel de *teatru-sinteză,* dar asupra căreia se resimt efectele construcţiei iniţiale, a faptului că ea a fost o sală cu cutie magică) spectacole care, potrivit concepţiei sale regizorale, cer diminuarea opoziţiei public-scenă. Dar tot pe această scenă sînt montate, chiar de Liviu Ciulei, cît şi de alţi regizori, spectacole care se simt stînjenite de această construcţie, ele avînd la bază un text dramatic care necesită „iluzia".

Acelaşi lucru se poate constata la Sala Atelier a Teatrului Naţional „Ion Luca Caragiale" ; o sală cu scenă deschisă, în care se montează, însă, şi spectacole care, prin natura acţiunii piesei, cer mai degrabă o scenă *cutie-optică.* Dacă, istoric, scena deschisă sau cea cutie-magică reflectă un dat social şi o concepţie despre fenomenul teatral, prelungire deci a existenţei sociale, scena e determinată, în secolul nostru, mai ales de concepţia regizorală, de rigorile textului şi nu atît de modul în care este concepută funcţia socială a teatrului-clădire. Desigur, în mişcarea teatrală apuseană, în care creatori progresişti dau o adevărată bătălie pentru impunerea funcţiei sociale a teatrului, atunci cînd concepţia regizorală nu este supusă în primul rînd modei, scena deschisă, evoluată, reflectă tendinţe de ordin social. Ne gîndim nu atît la valoarea ideatică a spectacolului, care rezidă în primul rînd din concepţia regizorală, scenografică, din interpretare şi mai înainte de toate din textul dramatic, ci la modalităţile prin care oamenii de teatru încearcă, şi pc această cale, să extindă puterea de influenţă a teatrului, -cerînd un spaţiu „democratic", în care ideile nu circulă într-o singură direcţie, dinspre scenă spre sală. Cu riscul de a exagera, putem spune că şi stratificarea locurilor „pe ranguri", azi marcată în primul rînd prin preţul de cost al biletului de teatru, reflectă o stratificare a publicului, de ordin social, statutul celor care pot sau nu cumpăra bilete la un anume preţ. Normal că o astfel de stratificare se gre fează şi pe o condiţie obiectivă, de ordin spaţial, faptul că unii stau mai în faţă şi alţii mai în spate...

Dacă această tendinţă de stratificare îşi are originea în dispariţia *prosceniumului* — transformarea lui într-un spaţiu din care urmăreau spectacolele rangurile nobiliare, iar mai tîrziu cei cu bani, avuţia luînd locul rangului nobiliar — tendinţa se accentuează în cazul teatrului cu sala de forma complet circulară, de tipul *Globe-Theater-ului* din Londra epocii elisabetane.

în acest teatru, dezvoltare a spectacolelor trupelor ambulante din curţile hanurilor (celebrele *inus),* după cum ne informează, în acelaşi articol, Liviu Ciulei, parterul revine ■spectatorilor care stau în picioare, adică plebei, în timp ce *boxes*(logile, în limba engleză) amintesc de balcoanele şi ferestrele din curţile hanurilor, de la care, normal, priveau •cei privilegiaţi.

Raţiunile apariţiei scenei-cutie optică sînt, mai înainte de toate, de ordin tehnic, şi, în cele din urmă, de ordin artistic. Asistăm mai întîi la o fază intermediară, în care scena antică se mută în sălile palatelor elisabetane ; spectacolulnu se mai dă înaer liber, ci într-un spaţiu închis.

Teatrul în aer liber avea o mare deschidere a scenei ■care lăsa putinţa unei înşiruiri simultane a decorurilor. în ■sălile palatelor, lăţimea scenei era mult diminuată, în acest .caz scena trebuind să fie dezvoltată în adîncime, folosindu-se de perspectivă. Adevărata ruptură cu scena antică se realizează, după informaţiile pe care ni le oferă Liviu Ciulei, ■odată cu construcţia teatrului Farneze din Parma (1619), în care scena-cutie, despărţită de sală printr-un perete de scîn- duri, prefigurează scena clasică. *Suportul ideologic* al unei astfel de săli apare în epoca barocului tîrziu ; Perrotet von Laban scrie : *„«Ceea ce se întîmpla pe scenă trebuia să dea naştere iluziei, dar să rămînă ca atare. Limitele între lumea ireală a artei şi cea reală a*

[15] *Trecut şi viitor în arhitectura teatrului de astăzi,* pag. 200.

societăţii nu trebuiau niciodată

şterse sau puse în discuţie». Întreaga organizare arhitectonică reprezintă organizarea socială — continuă Liviu Ciulei — *şi teatrul este conceput astfel : o ordonanţă de ceremonie în jurul unui centru fix (monarhul), cu un singur loc ideal de vizibilitate şi acustică, iar gruparea maselor se face după imaginea societăţii împărţite în clase, categoriile lojilor (rangul I, 11, III etc.) reprezentau şi rangurile nobilimii, respectiv, în perioada ulterioară, ale burgheziei, galeria rămînînd pentru plebe.“* [16]

Dorinţa de a rupe cu scena clasică s-a constituit mai tîrziu într-un act de revoluţionare a concepţiei despre teatru.

A gîndi că forma scenei determină caracterul popular sau nepopular al unei mişcări teatrale, mi se pare o exagerare ; *scena deschisă* sau *scena-cutie optică* este o opţiune de ordin estetic. Viitorul, îmi închipui, va pleda pentru *teatrul- sinteză,* adică pentru acea construcţie capabilă să-şi adapteze atît scena, cît şi sala de spectacol conform concepţiei regizorale şi scenografice ; după cum problema corelării celor două elemente, publicul şi spectacolul, mai înainte de a fi rezolvată fizic, deci căzînd în grija arhitectului, regizorului şi scenografului, este rezolvată de natura relaţiilor sociale. Chiar în cazul sălii „clasice" de spectacol, mesajul nu se transmite într-o singură direcţie, atît timp cît opoziţia nu este decît de natură fizică, de amplasare în spaţiu. Un mesaj criptic, aşa cum se întîmplă adesea, fie că e transmis de pe scîndu- rile scenei, fie că se realizează în mijlocul publicului, loveşte ca într-un perete. în măsura în care idealurile sociale, ca şi cele estetice, coincid, publicul constituindu-se el însuşi într-o forţă creatoare, indiferent de amploarea scenei, a faptului că este sau nu este deschisă, vom avea cu adevărat un teatru revoluţionar, progresist, în stare să modeleze conştiinţe, să contribuie la făurirea omului nou şi să se lase, la rîndu-i» modelat de partenerul său egal, publicul. Desigur, scena viitorului va beneficia de dezvoltarea tehnicii specifice, dar aceste posibilităţi lasă atît loc liber imaginaţiei încît e de preferat să nu le mai abordez.

Dacă ne preocupă cum va arăta scena viitorului, ca spaţiu de joc, un subiect nu mai puţin demn de abordat mi se pare a fi situarea... geografică a clădirii teatrului. Amplasarea teatrelor doar în centrul civic tradiţional este o moştenire a trecutului, de care adesea, mai ales coir.tim torii — şi nu oamenii de teatru — se dezic, ca fiind o con cepţie conservatoare. Credem că nu se poate vorbi, duji.i <> judecată logică şi nu una sentimentală, chiar dc o p.noie retrogradă. Cine îşi închipuie că un teatru poate hmcţion.i exclusiv ca unul de cartier, indiferent de dimensiunile acestuia, greşeşte. Nu spun că situarea Teatrului Ciuleşti în cartierul bucureştean cu acelaşi nume, ar fi fost iniţial o greşeală. Teatrul reprezenta pe atunci poate singurul factor de culturalizare în această zonă, în care locuiau, în proporţie de nouăzeci la sută, muncitori ai căilor ferate, la acea dată unul din cele mai puternice detaşamente ale clasei muncitoare, numărul oţelarilor, forjorilor, chimiştilor etc., fiind cu mult mai restrîns decît azi. Muncitorului ceferist ieşit din schimb, după orele de muncă, îi era mai comod să participe la un spectacol în chiar cartierul lui, decît să se deplaseze pînă în -centru. Repertoriul era şi el adecvat necesităţilor spirituale •şi gradului de înţelegere ale publicului căruia i se adresa teatrul. Nu întîmplător, însă, sala din Giuleşti are astăzi un indice de folosire inferior celorlalte săli de spectacol. Nu fiindcă numărul spectatorilor reali sau potenţiali din cartierul Giuleşti ar fi scăzut, ci fiindcă publicul a devenit mult mai eterogen, cu o mai mare diversificare a opţiunii, ceea ce-l îndreaptă şi spre alte săli de spectacol din centru. Teatrul însuşi şi-a schimbat repertoriul, netrădîndu-şi cu nimic misiunea, devenind chiar unul din teatrele cele mai bune ale ■Capitalei. Spectatorilor de teatru din celelalte cartiere, sala de la Giuleşti le este însă mult prea departe. Că aceasta este cauza, ne dovedeşte frecvenţa de public mult superioară, la aceleaşi spectacole ale teatrului, atunci cînd sînt reprezentate :1a Sala Majestic, cea de-a doua sală a Teatrului Giuleşti, aflată în plin centru.

Amplasarea teatrelor în centru favorizează accesul publicului, în condiţii de egalitate, pentru toate cartierele Capitalei. Teatrul de cartier, mai ales în situaţia în care acestea nu :se mai caracterizează azi printr-o structură unitară de profesie şi de pregătire, mi se pare un nonsens.

Dimensiunile unui cartier sau altul (a cărui populaţie •depăşeşte considerabil pe cea a unor mari oraşe din ţară !) aiu justifică, poate, existenţa unui teatru, dar necesită cu stringenţă mari complexe culturale, cu săli de expoziţie, bibliotecă, cinematograf etc. Pledez, deci, pentru aceste centre culturale, în care să aibă putinţa să joace, după un program bine gîndit, toate teatrele Capitalei, o adevărată stagiune teatrală. Evident, pentru spectatorul din zonele Balta-Albă sau Drumul Taberei, Berceni sau Colentina e mult mai comod să vadă spectacolul la el în cartier, decît să se deplaseze în centru. Important este ca aceste spectacole să se desfăşoare în condiţii corespunzătoare, astfel încît între reprezentaţia de la sediu şi cea de pe scena centrului cultural să nu existe nici o deosebire calitativă. Pentru aceasta, sala de

[16] *Trecut şi viitor în arhitectura teatrului de astăzi, loc. cit.* pag. 203.

spectacol, scena, trebuie să fie dotate cu toată aparatura necesară, să aibă posibilitatea de a se adapta, oferind un spaţiu de joc şi chiar de vizionare asemănătoare celei în care a fost realizat spectacolul. Vorbim despre individualitatea unui teatru, definind-o prin repertoriu, prin forţele creatoare pe care le înglobează — *regizori, scenografi, actori* — chiar despre specificitatea scenei şi a sălii, care, împreună cu factorii artistici dau o notă de originalitate spectacolului, realizat de către teatre diferite cu acelaşi text dramatic şi, nu în ultimă instanţă, despre specificitatea, individualitatea teatrului determinată de publicul care-i frecventează spectacolele. Mai putem vorbi despre păstrarea acestei individualităţi în momentul în care teatrul iese din sediul său ? Da ! Dacă în condiţiile acelor scene şi săli de spectacol, dotate exemplar, cu putinţe multiple de modificare spaţială, spectacolul se desfăşoară cu aceleaşi forţe actoriceşti. Singura problemă ar mai rămîne cea a publicului. Eterogenitatea şi dimensiunile acestor cartiere vor oferi oricînd putinţa ca fiecare teatru să-şi aibă publicul propriu,, optînd pentru spectacolele sale potrivit interesului şi aşteptărilor lui, în condiţiile în care acest public îi frecventează» astăzi, reprezentaţiile de la sediu.

O dovadă că o astfel de individualitate a teatrelor se păstrează chiar şi în condiţiile ieşirii acestora din sediul lor, ne-o dau turneele teatrelor bucureştene în mari aglomerări urbane. La Cluj-Napoca, Timişoara sau Iaşi, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ îşi are un public al său, aşa cum îl are şî Teatrul Naţional sau Teatrul Mic. Acelaşi spectacol aflat în turneu, într-un orăşel, poate decepţiona, fiindcă opţiunea publicului nu e generată de interesul anumit pentru un text, pentru o anume valenţă interpretativă a acestuia, pentru anume creatori, ci de eveniment : prezenţa unui spectacol, a unui teatru bucureştean ; dar acelaşi spectacol entuziasmează, atunci cînd e cu adevărat valoros, într-un mare oraş, unds „evenimentul" nu e receptat doar prin caracterul inedit al acestei prezenţe, oraşul respectiv avînd el însuşi unul sau mai multe teatre, iar spectacolul asigurîndu-şi publicul în condiţii similare cu cele din Capitală, potrivit interesului şi aşteptărilor sale.

Şi trebuie să spunem că nici aceste mari oraşe nu oferă întrutotul condiţii de manifestare a individualităţii teatrului respectiv. Astfel, un spectacol de studio se desfăşoară în turneu într-o sală care depăşeşte de cîteva ori dimensiunile celei de la sediu, pierzîndu-şi din specificitatea lui. Nu-i tot una să joci *Craii de Curte-Veche* pe scena de la sediu a Teatrului „C. I. Nottara", într-o sala de 200 de locuri, care impune o anume relaţie a interpretului cu publicul, sau într-o sală cu o mie de spectatori. Creatorii spectacolului sînt aceiaşi, publicul e recrutat dintre cei care iubesc opera^lui Mateiu Caragiale, dar condiţiile tehnice ale reprezentării fiind altele, însuşi spectacolul va fi altfel, după cum nu e acelaşi lucru să-i reprezinţi într-o sală mică, dar cu un public nepregătit, în sensul că el nu a venit să vada un Mateiu Caragiale dramatizat, ci un spectacol pur şi simplu.

Nu sînt nicidecum încrezător în concepţia regizorală care propune o formulă pentru turneu a spectacolului şi alta pentru sediu. O asemenea situaţie poate fi impusă de condiţii obiective, dar nu e o soluţie artistică, ci una de forţă majoră.

Nu putem vorbi despre teatru fără a ne referi mereu la public. Publicul timpului nostru şi al celui de mîine. Publicul de teatru, aşa cum scriam cîndva, nu *este o* noţiune abstractă ; el defineşte o întreagă categorie socială, care se manifestă ca unul dintre termenii relaţiei de comunicare ce se stabileşte, prin intermediul spectacolului, între creaţia artistică şi receptarea ei. In afara raportului artă-public nu pot exista valori artistice, întrucît valorile au o existenţă socială, sînt componente ale realităţii privite prin prisma unei atitudini umane.

O anchetă sociologică realizată nu demult în Capitală, confirma faptul că publicul nu este unitar, ci este alcătuit din mai multe categorii : neomogenitatea priveşte atît compoziţia, cît şi natura comportamentului^ faţă de teatru. Desigur, se constată la ora actuală că există, mai mult decît oricînd, o deschidere spre teatru, precum şi o capacitate sporită de receptare, efect al transformărilor prin care a trecut societatea românească. Probabil că, într-un viitor nu prea îndepărtat, vom avea un public mult mai omogen sub raportul

capacității de receptare. Va crește, fără îndoială, participarea sa la împlinirea actului de pe scena. Se vîntură tot felul de teorii, care tind să transforme publicul într-un partener formal, atent mai degrabă la mișcarea scenică decît la problematica dezbătută pe scenă. Cred că în viitor se vor preciza mult mai bine atît rostul celui de pe scenă, cît și al celui din stal. Comunitatea de idei, de preocupări, meditația asupra destinului omului vor face ca spectacolul să reverbereze în conștiința spectatorului, solicitîndu-1 să gîndească și dincolo de spațiul sălii.

Viitorul începe chiar astăzi și se transformă în trecut cu viteza cu care ne-a obișnuit acest secol. Tot ceea ce facem reprezintă contribuția noastră la edificarea viitorului. Desigur, marea majoritate a problemelor viitorului sînt și ale oamenilor de azi, dar sînt mai ales ale celor ce vor veni după noi; ei le vor trăi ca fiind ale prezentului lor, le vor rezolva după gustul și cu puterile lor, evident, diferite de ale noastre. Dar, dacă acest viitor este prezis în termeni prea optimiști, omenirea nu își va lua precauțiile necesare realizării unui asemenea viitor ; dacă însă viitorul este prezis în termeni prea pesimiști, oamenii vor deveni apatici și nu vor acționa așa cum este necesar pentru a atinge același obiectiv. Trebuie să ne gîndim însă că ziua de mîine va fi influențată de tot ceea ce noi spunem și facem astăzi. De o enormă importanță este, deci, acea imagine a viitorului pe care noi o creionăm în prezent.

Așa cum arată tovarășul Nicolae Ceaușescu : „O *cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste. In acest scop, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce avi loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului*K.[66]

în acest context de rapide prefaceri, de miraculoase realizări, determinate de explozia științifico-informațională, ce viitor poate avea teatrul ?

Așa cum menționam și în alte împrejurări, teatrul de mîine nu poate fi desprins nici o clipă de omul viitorului, de sensibilitatea și capacitatea acestuia de a-și exprima gîndurile și simțirea. Teatrul a apărut pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale, ca o necesitate, un factor de progres în spiritualitatea omenirii. Caracterul său istoric nu constituie însă, în nici un caz, temeiuri pentru aserțiunea că el va trebui să dispară cu necesitate într-un alt moment al istoriei.

Viitorul teatrului nu este un concept abstract, anistoric. El trebuie privit în spațiu și în timp. Chiar dacă arta spectacolului — una dintre permanențele sale — a atins uneori perfecțiunea, ea se confruntă continuu cu medii socio-umane diferite, a căror reacție trebuie s-o ia în considerare.

Ieșită din cadrul arenei, al pieții publice sau chiar al scenei, aspirînd la universalitate, arta teatrală — prezentă și viitoare — își corelează evoluția cu dezvoltarea umanității, a organizării sociale. Pentru că nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin... Joc de aezi, ritual, sărbătoare a cetății, teatrul avea să cîștige un statut bine definit în viața acesteia chiar din antichitate. El era reclamat cu necesitate ca un mijloc de educare a virtuților, se implica în luptele politice, afirma cu tărie sentimente colective, pregătea cetățenii să gîndească în întîmpinarea timpului nou. Teatrul a căutat și ieri, caută și azi răspunsuri și provoacă neliniștitoare întrebări asupra destinului omului. Teatrul contemporan evoluează spre o adîncire a tuturor acestora, devenind cu stringență o problemă a omului, a destinului său ca specie, un mod propriu de răsfrîngere a lumii pe care omul o modelează animat de idealuri nobile.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu reliefează faptul că în fața creatorilor stă onoranta misiune de a făuri o artă cu adevărat revoluționară, care să militeze pentru perfecționarea societății și omului, să fie pătrunsă de spiritul înnoitor, profund umanist al socialismului, o artă purtînd pecetea originalității artiștilor, manifestată atît printr-o mare diversitate de stiluri și genuri, cît și prin autenticitatea faptelor de viață ce-i inspiră : „O *importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman. Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale, cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României*[1s] Referindu-se la rolul literaturii, al creației artistice în oglindirea epocii pe care o trăim și a oamenilor care o construiesc, tovarășul Nicolae Ceaușescu subliniază : *„De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țarii tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistica să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic,*

[1‘] Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al Xll-lea Congres al Partidului Comunist Român,* Editura Politică, București, 1979, pag. 83.

devotamentul faţă de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor." [67]

Un rol important în evoluţia, în progresul teatrului îi are opţiunea repertorială, curajul de a înfrunta riscul, de a juca dramaturgia de valoare, de a promova noul, atît în dramaturgie, cît şi în arta spectacolului.

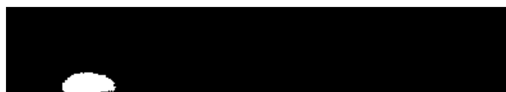
Teatrul, ca orice alt domeniu al activităţii umane, are nevoie pentru dezvoltarea şi progresul lui de... curaj.

Curajul nu e o categorie estetică, fără îndoiala, dar nu în puţine împrejurări socotim curajul drept o noua dimensiune a romanului, tabloului, sculpturii sau spectacolului de teatru, ba chiar ne-am obişnuit ca acesta să primeze în aprecierea noastră. Există şi un curaj mimat — în cazul creatorilor mediocri care vor să evadeze din contingent prin date exterioare, frapante, şocînd bunul simţ, dînd satisfacţii unui public dornic de senzaţie — şi un curaj real, care se integrează actului de creaţie ca parte componentă. Adevăratul creator nu-şi propune să revoluţioneze oricum, numai de dragul de a „revoluţiona", ci să fie credincios crezului său artistic, idealului său.

„Dacă visăm noi drumuri în artă — scrie esteticianul francez Pius Servien — *aceasta este de acelaşi ordin cu descoperirea în ştiinţă [...] Era necesar, în prunul rind, să se reducă problema unor noi metode în artă la justele sale proporţii. Oamenii s-au rugat mai întîi sub bolţi romane, apoi gotice, dar rugăciunea este altceva.*

S-au pictat splendori, pe vremea cînd Giotto nu cunoştea pictura în ulei şi tehnica perspectivei. Acestea au

[67] *Ibidem*, pag. 87—88.



fost nişte descoperiri admirabile, dintre acelea care nu sînt tămîiere sau propagandă. Dar cu toate acestea, ele nu erau impuse ca obligatorii. Trebuie respinse tiraniile modei care ieri impuneau poetului să scrie în versuri şi astăzi îl obligă să nu o facă. Secolul lui Michelangelo, atît de bogat în capodopere pictate în ulei, nu devenea pentru aceasta mai puţin capabil să simtă frumuseţea frescelor de la Capela Sixtină.

Există două sensuri ale cuvîntului revoluţie : unul care eliberează, oferind puteri noi; celălalt care tiranizează, in- terzicînd folosirea unor instrumente admirabile, care existau mai dinainte. Dacă poetul nu este liber, cine va fi ?ª [20]

Slujitorilor teatrului — avîndu-i în vedere pe *dramaturgi, regizori, scenografi* şi *interpreţi* deopotrivă — le trebuie nu numai curajul de a înfrunta „conservatorii", ci şi pe „novatorii" de duzină, născuţi peste noapte, care croiesc după calapoade, fără discernămînt, „spectacolul la modă".

A vorbi despre curajul acestora, luîndu-i pe fiecare în parte, ar însemna să vorbesc despre minunata lor artă

– ceea ce m-am şi străduit să fac dealtfel în această carte — în măsura în care, prefigurînd viitorul teatrului, „i-am investit" pe artişti cu curajul adevăratului creator. Mă voi opri doar la cîteva faţete ale curajului, pe care nu le-am descris încă.

Cu ani în urmă, cînd un scenograf a renunţat la decorul cu plafon, de exemplu, gestul lui a fost considerat un curaj. Decorul stilizat, marcînd doar spaţiul de joc, a constituit şi el un curaj. Teatrul „ultrarealist", cel care-şi propunea nu să sugereze, ci să „reproducă" realitatea, impusese un decor şi el ultrarealist, încăperea cu cei trei pereţi şi plafon, cel de-al patrulea perete fiind deschiderea scenei, astfel încît spectatorul să vadă, „ca la teatru", o întîmplare „ca-n realitate". Dar teatrul e o convenţie ! A fost un act de curaj să redai teatrului propria-i identitate ? înseamnă oare curaj să spui de pe scîndura scenei adevărul ?

Creatorul, artistul comunist nu se situează în afara societăţii. El nu e un demiurg. Trebuie să i se acorde credit că, fiind el însuşi implicat în construirea societăţii socialiste, opera sa slujeşte adevărul, e o atitudine revoluţionară faţă de faptul de viaţă. Nu e exclus să şi greşească. Putem fi convinşi întotdeauna însă că cel care greşeşte e el şi nu noi publicul, cei care sîntem receptorii operei sale ?

îmi repugnă simpla aluzie ca atare. Ea se afirmă, de obicei, pe tărîmul unei nesiguranţe ; cred că spiritul aluziv e mediocru şi lipsit de curaj. Autorul care nu cunoaşte profund realitatea lansează neîncrederea, suspiciunea că un lucru ar putea fi cu totul altfel decît pare. într-un articol despre revoluţia din iunie (1848) publicat în „Kolnische Zeitung", Engels sublinia : *„Nu există pentru adevăr o ofensă mai*

mare decît aceea de a voi să-i dovedeşti printr-o anecdotă, *spune Hegel."* [68] Dar această greşeală poate fi nu numai a creatorilor, ci şi a spectatorilor, tentaţi uneori să dea operei de artă un înţeles deformat, care-şi află sursa în propriile lor şovăieli şi nesiguranţe. Preferăm oare opera artistică banală, calpă numai fiindcă ea ne spune exact ce ştim noi înşine, adevărurile noastre consacrate, verificate ? Personal am sesizat, de-a lungul unei experienţe îndelungate în lumea teatrului, un fapt demn de relevat. Oameni care se constituie într-un public „foarte bun" şi sincer în aprecierea unor spectacole, atît timp cît aceasta nu le implica o decizie, deveneau, odată cu atribuirea unei funcţii de răspundere în domeniul respectiv, circumspecţi, căutînd cu luminarea şi răstălmăcind în fel şi chip fiecare cuvînt, fiecare gest, obsedaţi să nu greşească, lipsindu-se astfel de bucuria 'de a mai fi spectatori. S-ar zice că funcţia le dezvoltase organul critic. După un timp, trecînd într-un alt sector de activitate, tot ceea ce mai înainte ar fi putut să le neliniştească somnul devenea un lucru oarecare, iar ei erau din nou „buni spectatori"...

Funcţia creează organul, e o cunoscută lege biologică ; ea nu are însă nici o valabilitate în alte domenii. Nu are şi totuşi mai întîlneşti pe ici-pe colo cîte un om care crede că funcţia primită ieri îi dă laolaltă cu puterea şi înţelepciune, îi asigură dintr-o dată dreptul ca el şi numai el să deţină cheia adevărului, dreptul de decizie. Cîtă eroare ! Ce naivitate !...

„Judecătorilor" de ocazie care se ascund în spatele genericului „un grup de tovarăşi", cum atît de plastic îi definea într-una din „tabletele" sale scriitorul Dinu Săraru, aş vrea să le amintesc ceea ce scria Lenin în *Caiete filozofice: „Arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept* realitate." [69] Arta constituie ea însăşi o altă realitate care trebuie stăpînită prin cunoaştere, dacă vrem să ne putem pronunţa asupra ei. Şi care trebuie judecată, apreciată, prin legile ei proprii, ţinînd seama de specificul ei.

Ar fi exagerat să spunem că teatrul românesc contemporan este rodul unor „mari bătălii". O politică repertorială consecventă cu însuşi rolul artei scenice în societatea noastră socialistă, nu generează exagerări de natură estetică sau tematică. Teatrul românesc se înscrie în mod constant pe linia tradiţiei realiste. Vorbim, mîndrindu-ne cu valoarea mişcării noastre teatrale, de o mare complexitate, dar ea se datorează mai înainte de toate personalităţii creatorilor şi ariei tematice a repertoriului, structurii sale. O *noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, în regia lui Alexa Visarion, la Teatrul Giuleşti ; *Furtuna* de W. Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" ; *Nişte ţărani* de Dinu Săraru şi *Maestrul şi Margareta* după Mihail Bulgakov, ambele în regia Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic ;
O *scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, în regia maestrului Radu Beligan, *Caligula* de Camus şi *Generoasa fundaţie* de A. B. Vallejo, în regia lui Horea Popescu — montate pe scena Naţionalului bucureştean ; *Ordinatorul* de Paul Everac, în regia lui Tudor Mărăscu la Teatrul Giuleşti — ale- gînd din paleta vastă a ultimelor stagiuni bucurcştene doar cîteva spectacole elogiate şi controversate în aceeaşi măsură
— definesc deopotrivă cele spuse mai sus.

Desigur, nu toate spectacolele se bucură de adeziunea publicului, uneori nemulţumirea vizînd textul dramatic, de foarte multe ori concepţia regizorală şi scenografică, mai ales în cazul acelor spectacole asemănătoare cu vechi montări devenite... clasice. Trebuie să acordăm creatorilor şi şansa de a mai greşi faţă de modelele celebre. „Riscul" se poate constitui, în acest caz, în generator al unui important act de creaţie.

Putem vorbi, însă — uneori — şi de „curajul"... inutil, gratuit. Nu mă refer la „parada" de curaj, adică la acea meteahnă a unora de a pune eşecul operei lor pe seama neînţelegerii ei de către epocă, adică de a se socoti, chipurile, nişte antemergători. Mă gîndesc însă la „curajul" ce se con

---

[al] Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură şi artă,* .Biblioteca pentru toţi", Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pag. 103.

[69] Marx, Engels, Lenin — *Despre literatură şi artă, ed. cit.,* pag. 122.

sumă nu pentru ca omenirea să facă un pas înainte pe calea culturii şi civilizaţiei, ci ca să-i convingă pe X sau pe Y, care confundă propriul gust (nu-i nici măcar vorba de principii) cu gustul publicului, ba chiar al epocii, şi crezîndu-se ei singur posesor al adevărului absolut (!), apărînd nici el nu ştie prea bine ce anume, fiindcă niciodată nu argumentează — el numai „crede", dar „crede" în numele unei funcţii sau al unui loc fruntaş dobîndit în ierarhia criticilor teatrali... Din cauza aceasta, consider mai mult decît necesar ca la „vizionări" (nu-i nici un secret că înainte de premieră un spectacol este văzut de factorii răspunzători şi apreciat prin prisma valorii sale artistice, cît şi a celei ideatice, practică obişnuită dealtfel în toate teatrele din lume) să participe oameni de specialitate cu o solidă pregătire ideologico-politică şi estetică, dezbătînd problemele ce le ridică un spectacol sau altul în spirit democratic şi în cunoştinţă de cauză.

Uneori la aceste vizionări (unde, dealtfel, se aduc nu odată observaţii şi sugestii judicioase şi utile) se poate ajunge şi la concluzia că spectacolul e ambiguu, lipsit de har... sau că publicul ar putea înţelege altfel sensurile piesei, interpre- tînd greşit intenţiile, dealtminteri foarte clare, ale creatorilor.

0 asemenea neîncredere în spectatori consider că vădeşte, de fapt, lipsa de cunoaştere a lor tocmai de către cei care se cred şi se constituie, într-un fel sau altul, ca reprezentanţi ai publicului. Excesele în numele unor afirmaţii de genul : „asta vrea publicul", „asta înţelege publicul", „asta nu înţelege publicul" sau „asta s-ar putea să fie interpretat greşit", deşi nici unul dintre participanţi n-a receptat greşit cele văzute şi auzite pe scenă, mi se par ridicole şi reprobabile. O politică repertorială eficientă nu se realizează numai prin cunoaşterea comandamentelor ideologico-politice, prin cunoaşterea creatorilor care dau viaţa textului, ci şi prin cunoaşterea publicului spectator, acordîndu-i-se încrederea ce

1 se cuvine. Teama că publicul n-ar fi în stare, el însuşi, să se apere de influenţa unor aşa-zise „greşeli" nu este motivată.

Conştiinţa revoluţionară a Partidului Comunist Român este astăzi conştiinţa întregului popor — aşadar a creatorilor ca şi a publicului în aceeaşi măsură — a acestui popor care, sub conducerea P.C.R., a păşit cu hotărîre, pe calea construirii comunismului. Acum cincisprezece-douăzeci de ani am fi avut poate motive să credem că o „greşeală" a creatorului n-ar fi dezaprobată cu promptitudine de spectator, azi lucrul acesta mi se pare imposibil.

Tocmai de aceea nu avem dreptul să uităm exigenţele pe care tovarăşul Nicolae Ceauşescu le formula în *Raportul prezentat la Congresul al Xll-lea al P.C.R.*, în legătură cu rolul creaţiei artistice : *„La baza întregii activităţi ideologice trebuie să stea materialismul dialectic şi istoric, socialismul şiii?₃ţific, Programul partidului — Carta noastră fundamentală ideologică, teoretică şi politică, expresia marxism-leninis- niului creator în România [...] Biciuind stările de lucruri negative şi concepţiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forţele sale şi în nobilele idealuri revoluţionare, punînd în evidenţă superioritatea orînduirii socialiste*[70]

Trebuie să spunem, cu satisfacţie, că întotdeauna spectacolele de adevărată valoare, indiferent de greutăţile care s-au ivit în calea lor, în cele din urmă au văzut, totuşi, lumina rampei. în aceasta privinţă, este cazul să amintesc un principiu pe care-l socot necesar în promovarea unui text şi a unui spectacol : *„Această iluzie curentă asupra valorii retuşurilor şi corecturilor trebuie înlocuită cu următorul principiu fundamental: să se corecteze, nu în momentul creării operei, ci înainte ; nu opera, ci artistul. Pentrvt că, în primul rînd el, artistul, trebuie să creeze un stil uman superior.“* [71]

Trebuie să se procedeze — şi aşa se procedează, de regulă — cu mare atenţie atunci cînd este necesar să se intervină asupra unui spectacol. Să existe convingerea că modificarea, îmbunătăţirea ulterioară sînt absolut necesare şi nu un tribut acordat unui mod îngust de a interpreta unul din principiile realismului ca metodă de creaţie

---

[70] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al Xll-lea Congres al Partidului Comunist Român,* pag. 83 şi 87.

[71] Pius Servien, *Estetica, ed. cit.,* pag. 21.

şi anume că : *opera de artă generalizează prin individualizare.* Vremea, cînd lupul din povestea lui Creangă, *Capra cu trei iezi* era identificat cu un chiabur, e revolută. Dar unii mai continuă să vadă într-un inginer care „greşeşte" toată breasla inginerească, ca şi cum personajul, să zicem, Ionescu de pe scenă, n-ar putea fi numai Ionescu pur şi simplu, ci toţi Ioneştii. Să nu intrăm în panică atunci cînd un personaj dintr-o piesă „calcă strîmb“. Spectatorul îl dezaprobă, desigur ; dar spectacolul de teatru nu poate fi confundat cu o şedinţă de producţie şi nici cu o lege a fizicii, după care toate corpurile care plutesc pe apă dislocă o cantitate egală cu masa lor.

Reflex al aceleiaşi înţelegeri înguste de care acuzăm o parte a publicului, în unele texte dramatice îşi mai face loc şi sarcasmul din vîrful buzelor, care-şi propune, pur şi simplu, să combată orice şi cu orice preţ. Ca precupeţele ce-şi strigă marfa în piaţă, unii vor să-şi strige aşa-zisul curaj de pe scîndura scenei, umanizînd nimicul, întîmplătorul, nesemnificativul. Nu ştiu nici un mare creator care să-şi fi arogat un asemenea gest al „curajului". Marii artişti sînt cei ce pledează pentru adevăr şi nu socotesc actul creaţiei în numele adevărului drept curaj de duzină, demonstrativ, declarat, care nu constituie decît ambalajul strălucitor unde se închide derizoriul...

Nu e vorba de nici un curaj, de nici un risc, ci e o datorie, să se acorde încredere deplină creatorilor de artă autentică, celor pătrunşi de spirit comunist, de patos umanist, celor care, „suflet din sufletul neamului lor“, nu uită niciodată nobila şi minunata misiune intructiv-formativă şi educativ-estetică ce le revine în cadrul societăţii noastre.

Semnificativ mi se pare faptul că uneori dramaturgii se simt datori să contribuie ei înşişi la înţelegerea cît mai exactă a scopului pe care şi l-au propus, clarificând — în mod direct sau indirect — sensurile pieselor lor. Aşa a procedat, de pildă, Paul Everac într-un articol publicat cu puţin timp înaintea premierei de la Naţionalul bucureştean cu drama sa *Cartea lui Ioviţă,* lucrare pe care o situează într-un context mai general al dramaturgiei noastre. Autorul se întreabă dacă teatrul este o iluzie, ca să răspundă : *„Nu numai. El este uneori şi o aluzie, şi încă destul de percutantă. Alteori e o dezbatere, un îndreptar, care oferă oarecare puncte de sprijin. Legitatea din piesă, ca şi întîmplarea din piesă deschid posibilităţi mai multe acolo unde viaţa ar putea să le blocheze sau să le neglijeze. Determinarea din piesă, semănînd pînă la un punct cu cea din viaţă, este* condusă, *şi anume condusă spre sens. Piesa are un sens, care se suprapune vieţii, suspendîndu-i cursul o clipă, sau călăuzind-o. ... însumînd experienţe, piesa de teatru le depăşeşte, în sensul că le fardează, ori le «rezolvă», ori le arată şi «cealaltă faţă», mai tăinuită, ori, în sfîrşit, extrage din ele o desluşire a minţii, un tîlc ce se consumă cu plăcere sau în orice caz cu interes. Teatrul dă culoare, dar şi desluşire şi răbufnire minţii. El dă, într-un sens mai general, pilde, aşa cum se dădeau înainte în fabule şi istorioare. Mai mult ca orice, limba teatru*

lui este încăpătoare astăzi de poveşti cu tîlc, care se pot generaliza, devenind parabole ale contemporaneităţii.“ [72] în continuare, autorul, subliniind că la noi s-au jucat multe parabole, înscrie în rîndurile acestora, din dramaturgia străină, piesele *Tango* de Mrozek, *Aşteptîndu-l pe Godot* de Beckett, *Caligula* de Camus, *Haina cu două feţe* a bulgarului Stratiev. Dramaturgia românească, apreciază Paul Everac, este bogată în piese de acest gen parabolic — *Hanul de la răscruce, Paradisul, Omul care şi-a pierdut omenia, Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă,* de

---

[72] *Direcţii fertile în dramaturgia actuală,* în „Scînteia", sîmbătă 10 ianuarie 1981

Horia Lovinescu ; în *Iona, Paracliserul, Matca, Răceala, A treia ţeapă, Pluta Meduzei* Marin Sorescu este parabolic ; *în căutarea sensului pierdut* de Ion Băieşu, *Echipa de Zgomote* de Fănuş Neagu, *Evul mediu întîmplător* a lui Guga sînt piese parabolice sau cu elemente de parabolă. Tematic, Paul Everac rezumă conţinutul pieselor amintite, astfel : *„In aceste piese se vorbeşte dspre con- diţia umană căutătoare, uneori constrînsă, alteori în pragul catastrofei, pe care o dejoacă însă printr-o credinţă primordială în viaţă ; uneori înconjurată ori roasă de o fervoare interioară singulară, dar cu sprijin şi rezonanţă în lume; alteori, măcinată de confruntări liminare, totuşi cu o anumită îngăduinţă optimizantă ; alteori ivind, între două eşecuri, ciclice, o nobilă clamare de umanitate ; avînd alteori nostalgia unui dat uman pierdut prin contrafaceri; strigînd după dreptate sau libertate ca după esenţe ale vieţii; denunţînd supunerea oarbă, versatilitatea idealurilor, ambiţiile deşarte, metodele dezumanizate, căderea în rutină; stigmatizînd, luînd în rîs, încrîncenînd, îngrozind, ori mergînd pînă la limita unde rîsul şi lacrima se însoţesc cu întrebarea hotărîtoare, cu imprecaţia ce zgîndăre sensul*[73] Apoi, Paul Everac își explică piesa : *„«Cartea lui Ioviţă» capătă la Teatrul Naţional din Bucureşti o a doua întruchipare, după aceea foarte meritorie de la Tîrgu Mureş. Ioviţă e transpoziţia unui personaj legendar, «Iov», iar înfruntările sale cu semenii săi pleacă de la o credinţă absolută în destinul noii societăţii, în misiunea sa de a contribui la progresul ei. Adversarii şi adversităţile sînt însă tenace şi nu vin, cum s-ar putea închipui, din rea-credinţă şi viciu, ci numai din oboseală, falsă umanizare, bun-simţ tern, descătuşare senzorială, materialism*

[73] *lbidem.*

moral plat, din judecaţi cu care mulţi dintre oamenii dimprejur s-ar putea găsi la un moment dat consimţitori, în lipsa unui ideal ferm. Acest ideal ferm, Ioviţă îl deţine, sau, poate, el idealul, îl deţine pe Ioviţă într-un mod atît de pregnant incit măsura comună nu-l cuprinde. Erou prin în- crincenarea sa de a crede — *este această credinţă, suportul care sigur îl menţine peste vicisitudini — Ioviţă este oarecum incomod prin intransigenţa şi puritatea lui, ce nu se lasă coruptă de ispita renunţării, deşi îndoieli mari şi grave îi sînt expediate din toate părţile. în Ioviţă se consumă o experienţă umană cam singulară, dar nu atipică, căci nevoia de a crede e stăruitoare şi activă în foarte mulţi oameni*." [74]

Păguboasă şi dăunătoare apare şi poziţia celor care prin natura şi atribuţiile ce le revin ar trebui să fie prezenţi în sala de spectacol, atunci cînd acesta este gata pentru a fi văzut. Dar, probabil din teamă, nu vin. E mai comod şi mai ferit de risc, la nevoie, să poată spune : „n-am văzut, am avut alte treburi". Şi-apoi să-i vezi pe omul nostru ce curajos devine, cîte observaţii are, cum dă sfaturi...

Feriţi-vă şi de „cameleonismul teatral", de acel sărut „entuziast", demagogic „prietenesc", găunos, de acel care acum laudă, ca peste un minut să demonteze prin denigrare spectacolul respectiv !

Drumul artei teatrale se cere totodată modelat de aşa manieră încît perioadele de încetinire, de stagnare, dificultăţile izvorîte din caracterul aparent banal, obişnuit, neexploziv, al evoluţiei teatrului să nu diminueze forţa de acţiune asupra destinului său social.

Apariţia cinematografului, a televiziunii au constituit, fiecare la timpul cuvenit, prin spectaculozitatea lor ostentativă, tot atîtea prilejuri de îndoială ; n-au lipsit previziunile sumbre care mergeau de la suspectarea şi negarea mişcării teatrale contemporane acestor „explozii" pînă la însăşi negarea rostului teatrului ; a fost zdruncinată de nenumărate ori încrederea în viitorul teatrului. Şi totuşi, de fiecare dată teatrul s-a redresat, cîştigînd după fiecare moment o nouă vigoare, redobîndindu-şi cu tărie tocmai mijloacele specifice de comunicare, care îl făceau inconfundabil, scoţîndu-1 din această situaţie mai puternic. Nici o inovaţie tehnică nu poate înlocui comunicarea directă, vie, nemijlocită cu publicul. Cinematograful, spectacolul de televiziune rămîn aceleaşi în prezenţa sau în absenţa publicului. Interpreţii nu sînt nici mai buni, nici mai răi, indiferent de cîte ori s-ar rula pelicula. Pentru că le lipseşte această minunată putinţă de metamorfozare pe care o provoacă impactul dintre vorba rostită pe scenă şi public...

în limitele aceleiaşi structuri, spectacolul de teatru poate ii, totuşi, nou de la o reprezentaţie la alta. Sufletul spectatorului e asemeni unei cutii de rezonanţă. Actorul se întrece pe sine inventînd şi reinventînd cu mai multă subtilitate. Spectacolul de teatru e o permanentă creaţie, ceea ce-i dă, faţă de toate artele, o individualitate aparte. Un text clasic, transcris pe peliculă, se dovedeşte poate vetust pentru înţelegerea posterităţii. Sau, anticipînd dincolo de putinţa înţelegerii spectatorilor, se naşte mort. Acelaşi text, în spaţiul scenic, prin însăşi condiţia creatorilor spectacolului, contemporani cu omul din stal, are şanse să fie reprezentat cu aceeaşi vigoare pe care i-au dat-o, acum cîteva sute de ani, cei dintîi interpreţi. Un spectacol de teatru nu poate fi decît contemporan spectatorilor săi. Ne referim, fără îndoială, la operele acelor creatori care-şi cunosc menirea, şi cărora le stă în putinţă şi s-o facă. Creatorii spectacolului rrebuie să se exprime, de fiecare dată, pornind de la o situaţie reală, concretă ; prezenţa vie a publicului. Pelicula cinematografică, imaginea televizată n-au această posibilitate. Ele se adresează unui spectator standardizat, unei medii matematice care trădează de cele mai multe ori realitatea...

Desigur, într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat, teatrul se va face pentru o lume mult mai deprinsă cu cuceririle ştiinţei, probabil că va fi

---

[74] Paul Everac, *ibidem.*

revoluţionată şi tehnica de scenă. Dar teatrul va continua să se adreseze unui om sensibil care gîndeşte şi simte, adică ceea ce face de cînd se ştie, ba poate avînd chiar o mai mare predispoziţie pentru modelarea fiinţei lui interioare, dacă ştiinţa îl va ajuta să aibă mai mult timp pentru sine, dacă ştiinţa nu-l va înstrăina de condiţia lui de om.

E ştiut că în societatea noastră socialistă, în societatea pe care o pregătim, comunismul, dezvoltarea tehnicii şi ştiinţei sînt mijloace prin care omul îşi recîştigă, îşi aprofundează dimensiunile sale umane. Deci teatrul se va adresa, fără doar şi poate, unui om mai instruit. Va fi tot mai mult un teatru al adevărului — politic, filozofic etc. —, un teatru intrat în corelaţie cu toate artele care trebuie armonizate cu calitatea vieţii sociale. Dar să nu uităm că, aşa cum afirma tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea rostită de la tribuna Congresului al XII-lea al P.C.R. : *„Cu toate realizările, avem încă mult de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii şi artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuieşte poporul nostru".* [75]

Poate, sălile de teatru ale viitorului nu vor solicita spaţii uriaşe, ci, dimpotrivă, vor aşeza cît mai aproape, alături, pe actori şi pe spectatori. Cred că dramaturgia va aborda tot mai multe teme „fierbinţi", în modalităţi directe, agitatorice. De aici diversificarea genurilor teatrale, de aici multitudinea de stiluri, de aici bogăţia căutărilor care vor refuza, mîine ca şi azi, experimentul steril, gratuit, moda.

E absurd să credem că, vreodată, tehnica va putea înlocui fantezia, aparatura – imaginaţia, sau electronica – sensibilitatea. Evident, aparatura scenică se va dezvolta potrivit evoluţiei ştiinţei şi tehnicii mondiale ; dar un lucru e sigur : trăirea actorului nu va putea fi supusă niciodată comenzii unor oameni „de la butoane". Experienţa acumulată de-a lungul timpului ne îndeamnă sa afirmăm că teatrul va trăi şi în viitor – dealtfel, aceasta e o concluzie statornică a autorului acestei cărţi – în forme infinit de multe, dar pornind, toate, de la aceeaşi sursă, de la acelaşi izvor : *viaţa.*

Destinul teatrului – poate cea mai umană dintre arte, nu numai fiindcă se face prin intermediul fiinţei omului – • se confundă cu cel al omenirii. A-i prefigura viitorul înseamnă să îndrăzneşti să te gîndeşti la omul viitorului deopotrivă. Cine îşi poate lua această grea răspundere fără teama de a nu greşi cumva ? Aşa încît este normal să lăsăm loc şi imprevizibilului...

Certitudine e doar existenţa teatrului şi în mileniile ce vor veni, certitudine generată de încrederea în raţiunea umană, cea care-l va face pe om să nu acţioneze vreodată împotriva lui însuşi, implicit împotriva acestei minunate arte în care Omul şi-a găsit adesea nu numai chip şi răspuns întrebărilor timpului său, ci şi încrederea în viitor.

---

[75] *Ed. cit.*, pag. 86.

BIBLIOGRAFIE

Programul Partidului Comunist Român, Editura politică, Bucureşti, 1975.

CEAUŞESCU Nicolae, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român,* Editura Politică, Bucureşti, 1979.

CEAUŞESCU Nicolae, *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate,* voi. 6, Editura Politică, Bucureşti, 1972.

CEAUŞESCU Nicolae, *Expunere cu privire la activitatea politico- ideologică şi cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi al comunismului în România,* în volumul *Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste,* Editura Politică, Bucureşti, 1976.

CEAUŞESCU Nicolae, *Cuvintare la marea adunare populară cetăţenească din Capitală,* „Scînteia“, 7 martie, 1980.

CEAUŞESCU Nicolae, *Cuvintare la Congresul al II-lea al consiliilor populare,* Editura Politică, Bucureşti, 1980.

*
» *

MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Opere alese,* voi. II, Bucureşti, Editura politică, 1967.

MARX şi ENGELS, *Despre artă,* Editura Politică, Bucureşti, 1967, voi. I, II.

MARX, ENGELS, LENIN, *Despre literatură şi artă,* Editura Mi- nerva, Bucureşti, 1974.

LENIN Vladimir Ilici, *Caiete filozofice,* în *Opere,* voi. 29, Editura politică, Bucureşti, 1960.

* * * *Arta viitorului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

* * * *Civilizaţia la răscruce,* Editura Politică, Bucureşti, 1970,

Ţ)e \a y{p0U0 la Faust, „Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii", Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

* * * *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX,* voi. I, II, „Biblioteca pentru toţi", Editura Minerva, 1973.

* * * *Les Sciences humaines et l'acuvre d'art,* La connaissance, S. A. Bruxelles, Exclusivite Weber, 1969.

* * *Ştiinţă, filozofie, ideologie,* culegere de studii, coordonator Călina Mare, Editura Politică, Bucureşti, 1974.

* sf «■ *Teatrul românesc contemporan 1944—1974,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

* * -.i- *Theorie generale de la valeur et ses aplications en estbetique et en economie,* Bruxelles, 1954.

BALEANU Andrei, DRAGNEA Doina, *Actorul în căutarea personajului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

BERGER Rene, *Artă şi comunicare,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

BERGER Rene, *Mutaţia semnelor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978,

BERLOGEA Ileana, *Teatrul american de azi,* Editura Dacia, CIuj-Na- poca, 1978.

BRECHT Bertolt, *Scrieri despre teatru,* colecţia „Eseuri",. Editura Univers, Bucureşti, 1977.

BRUNIUS Teddy, *Theory and Taste,* Uppsala, 1969.

CIULEI Liviu, *Trecut şi viitor în arhitectura teatrului de astăzi,* în „Secolul XX", 1962.

DILTHEY Wilhelm, *Trăire şi poezie,* Editura Univers, Bucureşti, 1977.

ELVIN B., *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale,* E.P.L., Buc., 1967.

EMINESCU Mihai, *Scrieri de critică teatrală,* cu un studiu introductiv şi note de Ion V. Boeriu, Editura Dacia, Cluj, 1972.

EMINESCU Mihai, *Scrieri politice şi literare,* voi. I şi II, Editura Bucureşti, Institutul de arte grafice şi Editura Minerva, 1905, colecţia „Biblioteca scriitorilor români".

FRANCASTEL Pierre, *Peinture et societe,* Paris, Gallimard, 1956.

FRANCASTEL Pierre, *La realite figurative,* Paris, Ed. Gauthicr, 1965.

GASSET Ortega y, *Gesammelte Werke,* voi. II, Stuttgart, 1955.

GHIŞE Dumitru, *„Cartea — istorie vie...",* în *Contrapunct,* Editura Minerva, 1972.

GOLDMANN Lucien, *Sociologia literaturii,* Editura Politică, Bucu- leşti, 1972.

GRAMSCI Antonio, *Scrieri alese,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.

GRIGORESCU Dan, *Constelaţia gemenilor,* Editura Meridiane, Bucu-.Teşii, 1979.

GROEBEN Norbert, *Psihologia literaturii,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică,* voi. I, Editura Academiei R.S.R., 1966.

HERMANN Istvân, *Kitsch-al, fenomen al pseudoartei,* Editura Politică, Bucureşti, 1973.

HRISTIC Jovan, *Formele literaturii moderne,* Editura Univers, Bucureşti, 1973.

HUSAR AL, *Ars longa,* Editura Univers, Bucureşti, 1980.

KAES Rene, *Image de la culture chez Ies ouvriers franţaises,* Paris, Ed. Cujos, 1968, col. „Temps de l'histoire“, dirijată de H. Martoli şi M. David.

KANT Immanuel, *Critica puterii de judecare,* Bucureşti, 1940, (tradus de Tr. Brăileanu).

IANOSI Ion, *Prelegeri de estetică, „Sublimul",* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

IANOŞI Ion, *Dialectica şi estetica,* Studii, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1975.

IANOŞI Ion, *Schiţă pentru o estetică posibilă,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.

IANOŞI Ion, *Estetica,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1978.

IANOŞI Ion, *Umanism: viziune şi întruchipare,* Editura Emi- nescu, Bucureşti, 1978.

LINTON Ralph, *Le fondement culturel de la personnalite,* Paris, Dunod, 1968.

LUKACS Georg, *Teoria romanului,* Editura Univers, Colecţia „Eseuri", Bucureşti, 1977.

MASSOFF Ioan, *Eminescu fi teatrul,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.

MAŞEK Ernest Victor, *Mărturia artei,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972.

MATEI Dumitru, *Tradiţie* ft *inovaţie în arta,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971.

MĂCIUCA Constantin, *Valenţe educative ale teatrului de evocare istorică,* în „Era socialistă", 7/1980.

MUNRO Thomas, 77>e *Arts and tbeir interrelations,* New York, Liberal Arts Press, 1949.

PASCADI Ion, *Progresul în artă,* în „Viaţa românească", nr. 10, 1968.

PASCADI Ion, *Destinul contemporan al artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.

PASCADI Ion, *Artă şi civilizaţie,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

PISCATOR Erwin, *Teatrul politic,* Editura Politică, Bucureşti, 1966.

SERVIEN Pius, *Estetica,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1975, pag. 117.

SILVESTRU Valentin, *Elemente de caragialeologie,* Ed. Eminescu, Buc., 1980.

TAINE Hippolyte, *Pagini de critică,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1965.

TANASE Alexandru, *Libertate şi necesitate,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1960.

TANASE Alexandru, *Introducere în filozofia culturii,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

TANASE Alexandru, *Cultură şi umanism,* Editura Junimea, Iaşi, 1973.

TANASE Alexandru, *Cultură şi civilizaţie,* Editura Politică, Bucureşti, 1977.

TOFFLER Alvin, *Şocul viitorului,* Editura Politică, Bucureşti, 1974. VIANU

Tudor, *Estetica,* Editura pentru literatură, 1968, Bucureşti.

ZAMFIRESCU Ion, *Drama istorică universală şi naţională,* Editura Eminescu, 1976, Bucureşti.

CUPRINS

[19] Interviu cu Raoul Şorban : *Criticul de arta nu acţionează într-un cerc restrîns de iniţiaţi,* „Flacăra" nr. 42, din 16 octombrie 1980»

[24] Hermann Istvân, *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei,* Editura Politică, Bucureşti, 1973, pag. 17.

[2o] Victor Ernest Maşek, *Mărturia artei,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, pag. 108.
care istorică, în „Era socialistă[11] nr. 7/1980, p. 38.

[6] *Repertoriul nostru teatral,* în *loc. cit.*

[11] *Revista teatrală: „Revizorul general".* Cronică în „Curierul de Iaşi", IX, nr. 133, din 5 decembrie 1876, pag. 3.

[15] *Marion Delorme.* Cronică în „Timpul", VI, nr. 215, sîmbăta

[21] *Teatru de vară.* Cronică în „Curierul de Iaşi*, IX, nr. 74, din 4 iulie 1876 pag. 3.

[36] *Teatru.* Anunţ în „Curierul de Iaşi“, X, nr. 24, vineri 4 martie 1877, la rubrica Noutăţi, pag. 3.

[14] *Ibidem.*

[18] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al Xll-lea Congres al P.C.R.,* pag. 86—87, *ed. cit.*

[20] Pius Servien, *Estetica,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1975,

pag. 117.